BEITRÄGE ZU EINER IKONOGRAPHIE DES TODES

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DES DOKTORGRADES

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KAISER WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU STRASSBURG I. E.

VORGELEGT VON

ADELE REUTER

LEIPZIG
DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
THEODOR WEICHER
1913.

Genehmigt von der Hohen Philosophischen Fakultät Straßburg i. E. am 29. Juli 1911.
Teildruck der Dissertation mit Genehmigung der Fakultät vom 24. November 1911.

Vorbemerkung.

Die folgende Arbeit ist nur ein Teil einer größeren Abhandlung, die unter dem Titel „Ikonographie des Todes, I. Teil“ in den „Studien über christliche Denkmäler“ (herausgegeben von Johannes Ficker) mit dem notwendigen Abbildungsmaterial erscheint.

MEINEM VATER
UND DEM ANDENKEN MEINER MUTTER
GEWIDMET

Abkürzungen.

A = L'Arte.
AA = Annales archéologiques.
AJ = Art Journal.
Aringhi = Aringhi, Roma Subterrannea novissima, 2 Bde. (Romae 1651).
ASGW = Abhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.
AStA = Archivio storico dell'arte.
BA = Byzantinisches Archiv.
BCH = Bulletin de correspondance hellénique.
Bosio = Bosio, Roma Sotteranea, ed. Severano (Romae 1632).
Bottari = Bottari, Roma Sotteranea, 3 Bde. (Romae 1737, 1746, 1754).
Bull. = De Rossi, Bulletino di archeologia cristiana.
D'Agincourt = Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, 6 Bde. (Paris 1809—23).
Ficker, Bildwerke = Joh. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans (Leipzig 1890).
Gar. = R. Garrucci, Storia dell'arte cristiana, 6 Bde. (Prato 1872 ff.).
GBA = Gazette des Beaux-Arts.
JKS = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien).
KGChrK = F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 3 Bde. (Freiburg i. B. 1896 ff.).
Kond. Gesch. = N. Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst (1892 ff.).
Kond. Hist. = N. Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin considérée principalement dans les miniatures (Paris 1886).
KRE = F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer, 2 Bde. (Freiburg i. B. 1882, 1886).
MKCC = Mitteilungen der kaiserl. königlichen Centralcommission.
Parker = Parker, A catalogue of Three Thousand Three Hundred Photographs of Antiquities in Rome and Italy (London 1879).
RA = Revue archéologique.
RACh = Revue de l'art chrétien.
RKW = Repertorium für Kunstwissenschaft.
Roller = Roller, Les Catacombes de Rome, 2 Bde. (1879).
RQ = Römische Quartalschrift für Altertumskunde.
RQH = Revue des questions historiques.
Venturi, Stor. = A. Venturi, Storia dell'arte Italiana (1901 ff.).
Westwood = Westwood, Facsimiles of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts (London 1868).
ZBK = Zeitschrift für bildende Kunst.
ZChK = Zeitschrift für christliche Kunst.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548002_0028

III. Die Darstellung des Todes in der byzantinischen und frühmittelalterlichen Kunst.

Erst die byzantinische Kunst verwendet unter dem Einflusse hellenistischer Kultur häufig Personifikationen zur Veranschaulichung von abstrakten Begriffen, Naturkräften und Naturvorgängen.

In der Reihe dieser Personifikationen erscheint, zwar noch nicht allzu häufig und noch nicht zu einem einheitlichen Typus ausgebildet, die bildliche Darstellung des Todes. Verschiedene in den wesentlichen Zügen von der Antike und vom Judentum vorbereitete Bilder werden zur Versinnbildlichung dieses Begriffes verwendet.

A. Der Tod als Jüngling.[1])

Den ältesten, spezifisch byzantinischen Typus der bildlichen Darstellung des Todes finden wir in verschiedenen Handschriften der Topographie des Kosmas Indikopleustes. Diese christliche Weltkunde wurde nach Strzygowski zwischen 547—549 n. Chr. von dem Alexandriner Kosmas, dem Mönche eines Sinaiklosters, nach anderen in einem Kloster Mesopotamiens abgefaßt. Die 54 Miniaturen dieser Handschrift gehen auf eine Vorlage zurück, die der Blütezeit der byzantinischen Kunst, vielleicht noch dem 6. Jahrhundert angehört. In den verschiedenen Handschriften dieses Werkes finden wir die Darstellung des Todes als eines halbnackten Jünglings in der Miniatur, die der Erzählung von der Entführung des gerechten Henoch beigefügt ist. Es handelt sich hier um eine

[1]) Vgl. N. Kondakoff, Repertorium der Gesellschaft für altrussische Kunst (1868) p. 137 ff. Gar. III p. 73. G. Parthey, Miniaturen aus dem 8. oder 9. Jahrh. in von Zahn's Jahrbuch für Kunstwissenschaft II (1869) p. 173. Dobbert im RKW IV p. 21 u. Anm. 22. Kond. Gesch. p. 92. Kond. Hist. I p. 142/43 u. II p. 79. Strzygowski im RKW XI p. 25. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna im BA II (1899) p. 115. Graeven in A I (1898) p. 221—230.

Illustration der beiden Bibelstellen,[1]) die von dieser wunderbaren Begebenheit berichten.

Wegen seines Glaubens wurde Henoch der Anblick des Todes erspart. Ohne sterben zu müssen wurde er von Gott hinweggenommen, „daß er den Tod nicht sähe". Dieser Wunderbericht erzählt uns von einer übermenschlichen Persönlichkeit, die, schon auf Erden des Verkehrs mit der Gottheit gewürdigt, im alten Testament nebst Elias als einzige Ausnahme von dem allgemein menschlichen Lose der Sterblichkeit verschont blieb. Als Strafe für ihre Sünde war der Menschheit der Tod auferlegt worden, daher konnte auch nur ein Frommer und Gerechter, wie Henoch und Elias es waren, vom Anblick des Todes verschont bleiben. Der Glaube war auch für den Christen die Garantie des ewigen Lebens Henoch und Elias wurden daher für den Christen das Vorbild der ewigen Unverweslichkeit, welche dereinst den vom Tode Auferstandenen zuteil werden soll.[2])

Die bildliche Darstellung des Todes in einer solchen Szene brauchten die Künstler der altchristlichen Epoche nicht zu scheuen. Es handelte sich hier darum, nicht die siegreiche Macht des Todes, sondern den durch Christus überwundenen Tod darzustellen. Dieses Thema war dem Christen jederzeit sympathisch. Außerdem bediente sich die byzantinische Kunst gern, wo es irgend möglich war, allegorischer Gestalten und Personifikationen zur Darstellung abstrakter Begriffe.

Eine Anzahl solcher Personifikationen finden wir auch in der Handschrift der Topographie des Kosmas Indikopleustes; unter ihnen die Darstellung des Todes als Jüngling, wie er sich von Henoch abwendet.

Die Komposition dieser Szene stimmt in den verschiedenen Handschriften bis auf geringe Abweichungen überein. In der Art einer antiken Gewandfigur steht Henoch da, groß und würdig von Gestalt, ruhig und in Gedanken versunken. Die Rechte erhebt er mit der Gebärde des Segnens; in der Linken hält er bisweilen eine Buchrolle. Neben ihm sitzt auf einem Sarge die bedeutend kleinere

[1]) Vgl. I. B. Mos. 5, 24: „Dieweil er ein göttlich Leben führete, nahm ihn Gott hinweg, und ward nicht mehr gesehen." Ebräer 11, 5: „Durch den Glauben ward Enoch hinweggenommen, daß er den Tod nicht sähe . . ."

[2]) Vgl. Augustin, Sermon 299 (de natal. Ap. Petri et Pauli V), 11. Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi opera omnia monachorum ordinis Sancti Benedictini e congregatione S. Mauri V[1] (Paris 1841) p. 1376: „Vivunt Enoch et Elias; translati sunt, ubicumque sint, vivunt."

Gestalt eines Jünglings von schwärzlich grüner Hautfarbe und mit dunkelrotem, wirr sich sträubendem Haare. Der Oberkörper ist nackt, nur die Lenden sind mit einem grünlichen Tuche bedeckt. Mit gekreuzten Beinen sitzt er da, gebückt und abwartend, nicht wie jemand, der sich zur Tat anschickt. Die Rechte macht eine Geste in der das Bewußtsein seiner Ohnmacht diesem Gerechten gegenüber vortrefflich zum Ausdruck kommt.

Dieser Typus der Personifikation des Todes ist entstanden in leichter Anlehnung an die Figur des griechischen Thanatos, wie wir ihn auf den Vasenbildern bei der Niederlegung einer Leiche an der Grabstele finden. Zwar fehlen die Flügel, übereinstimmend ist jedoch die Charakteristik als Jüngling, das struppige Haar und die dunkle Hautfarbe. Während aber in den griechischen Bildern der Inhalt der Szene sofort klar in die Augen fällt, braucht der byzantinische Künstler eine Beischrift, die uns sagen muß, was das Bild darstellen soll. Diese Inschrift lautet: „Θάνατος αὐτὸν ἀποστρεφόμενος."

In ganz ähnlicher Anordnung findet sich diese Komposition in mehreren Handschriften des Oktateuch als Miniatur zu Vers 24 des V. Kapitels der Genesis. Diese Oktateuch-Handschriften sind später entstanden als die Topographie des Kosmas Indikopleustes. Da lag es nahe, daß sich der Miniator bei der Illustration der Henochszene an den Typus hielt, wie er in der Handschrift des Kosmas Indikopleustes festgelegt war.

Die Übereinstimmung dieser Kopien der Henochszenen mit ihren Vorlagen ist eine so genaue, daß ich auf sie nicht weiter einzugehen brauche.

Zusammenstellung der bildlichen Darstellungen des Todesengels als Jüngling.

Der Tod sich von Henoch abwendend.

I. Topographie des Kosmas Indikopleustes.

Zeit der Abfassung: zw. 547—549 n. Chr.

Heimat: Ein Sinaikloster[1]) oder ein Kloster in Mesopotamien.

Handschriften:

1. Rom. Bibl. Vatic. Cod. gr. No. 699 f. 56 a. 7.(—8.) Jahrh.

[1]) Vgl. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters d. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, in Denkschriften der philosoph.-histor. Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften Bd. 52 (Wien 1906) p. 11.

Abb.: Gar. III, 143_2.
D'Agincourt, Peinture 34.
Venturi, Stor. I c. 56 fig. 143.
Woermann, Geschichte der Kunst II (1905), p. 50.
Lit.: G. Parthey l. c. p. 173.
Kond. Gesch. p. 92.
Kond. Hist. I, p. 138.
Venturi, Stor. I, p. 348.

2. Florenz, Bibliotheca Laurentiana, Plut. 9. Cod. 28, f. 118 b.
Zeit: 9. Jahrh., Kopie nach einem Original des 6. Jahrh.
Lit.: Kond. Hist. I, p. 137.
Kond. Hist. II, p. 56.

II. Handschriften des Oktateuch.

Illustrationen zu I. B. Mos. 5, 24.

1. Rom, Bibl. Vatic. Cod. gr. No. 747, 27 r.
Zeit: 11. Jahrhundert.[1])
Abb.: RKW XI (1888), Abbildung 2 der Tafeln.
Lit.: Kond. Gesch. p. 85.
Strzygowski, Der Bilderkreis usw. im BA p. 115.
Strzygowski, RKW XI, p. 32.

2. Smyrna, Bibl. d. Εὐαγγελικὴ σχολή, Cod. A—1 f. 18 r.
Zeit: Um 1100 (terminus ante quem 1255).[2])
Abb.: Strzygowski im BA II (1899), Tf. XXXIV.
Lit.: Strzygowski l. c.

3. Rom, Bibl. Vatic. Cod. gr. No. 746, 48 r. 12. Jahrh.[3])
Abb.: RKW XI, zu p. 32.
Lit.: Piper, Theologische Studien u. Kritiken (1861) Jahrg. XXXIV, p. 478.
Piper in Deutsche Zeitschr. für christl. Wissenschaft u. christl. Leben (1856), p. 186.
Kond. Hist. II, p. 79.
Strzygowski, BA II (1899), p. 113 ff.

[1]) Vgl. Strzygowski, RKW XI, p. 32.
[2]) Vgl. Strzygowski, BA II (1899), p. 113.
[3]) a) Kond. Hist. II, p. 79.
b) No. 2 u. 3 vertreten nach Strzygowski, BA p. 115, anscheinend eine ältere und bessere Redaktion als No. 1.
c) H. Graeven, A I (1898), p. 221—230.

B. Der Typus des hebräischen Todesengels.

Neben dem Typus des griechischen Thanatos finden wir eine andere bildliche Darstellung des Todes, die an die hebräischen Überlieferungen anknüpft. Die Erinnerung an die jüdische Vorstellung vom Tode als eines Boten und Engels Gottes wurde in der christlichen Zeit durch die Lektüre des alten Testamentes lebendig erhalten. Noch im 8. Jahrhundert finden wir eine ähnliche Vorstellung in der Geschichte der Langobarden des Paulus Diaconus[1]) in einer Stelle, die von den Verheerungen der Pest besonders im Gebiet von Rom und von Tessin um das Jahr 681 n. Chr. erzählt. Hier wird das große Sterben von einem bösen Engel durch Klopfen an die Türen der Häuser bewirkt. Im 7. Jahrhundert, also etwa um ein Jahrhundert früher, hat der Maler des Ashburnham-Pentateuch (Paris, Bibl. Nat.)[2]) den biblischen Bericht über die Tötung der Erstgeburt in Ägypten[3]) auf f. 65 r in folgender Weise illustriert: Gott-Vater, ein bärtiger, alter Mann in kurzem, braunem Mantel gibt dem Todesengel den Auftrag, die Erstgeburt in Ägypten zu vernichten. Sofort fliegt der Todesengel davon, um

---

[1]) Paulus Diaconus, Geschichte der Langobarden VI. B., 5, übers. v. Dr. Otto Abel, 2. Aufl. v. Reinh. Jacobi (Lpz. 1888) p. 128/29 (zum Jahre 681): „In diesen Zeiten war während der 8. Indiktion eine Mondfinsternis. Fast um dieselbe Zeit war auch eine Sonnenfinsternis am 2. Mai, um die zehnte Stunde. Und bald darauf wütete die Pest drei Monate lang, während des Juli, August und September; und sie raffte die Menschen in solcher Anzahl weg, daß Eltern und Kinder, Brüder und Schwestern zu zweien auf eine Bahre gelegt in der Stadt Rom zu Grabe getragen wurden. In gleicher Weise verheerte diese Pest auch Ticinus, so daß, da alle Einwohner ins Gebirge oder sonst aufs Land flohen, auf dem Markt und den Straßen der Stadt Gras und Sträucher wuchsen. Da haben es viele gesehen, wie zur Nachtzeit der gute und der böse Engel durch die Stadt gingen, und so vielmal wie der böse Engel, wie es schien mit der Rute, die er in der Hand trug, an die Türe eines Hauses klopfte, so viel Menschen starben am folgenden Tag in diesem Hause."

[2]) Vgl. Osc. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch (London, Asher 1883), Tf. XVI. Frimmel in MKCC, neue Folge Bd. X (1884) p. XLI.

[3]) II. B. Mos. 12, 29—30: „Factum est autem in noctis medio, percussit Dominus omne primogenitum in Terra Aegypti, a primo genito Pharaonis, qui in sedio eius sedebat usque ad primo genitum captiva quae erat in carcere, et omne primogenitum jumentorum. Surrexitque Pharao nocte, et omnis servi eius, cunctaque Aegyptus et ortus est clamor magnus in Aegypto: neque enim erat domus in qua non jaceret mortuus."

den Befehl Gottes auszuführen. In ein weißes, flatterndes Gewand gehüllt, gleich den übrigen Engeln in der seit dem 4. Jahrhundert üblichen Weise durch Nimbus und Flügel charakterisiert, stürzt er in fast senkrechter Haltung und ziemlich mißglückter Verkürzung vom Himmel herab auf die Erde nieder. In nichts unterscheidet er sich von den übrigen Engeln, den Vertretern des guten Prinzips,[1]) als durch das Schwert in seiner Rechten, das ihm als Attribut beigegeben ist. Mit diesem Schwerte wird er die Tötung der Erstgeburt vollziehen, deren Tod und Beweinung durch die Verwandten unmittelbar neben und über dem Bilde der Aussendung des Engels in enger Verknüpfung mehrerer Szenen zu einem Bilde. dargestellt sind.

In dem mittleren Streifen des Blattes sind die drei Szenen der Aussendung des Todesengels von Gott, seines Niederfluges auf die Erde und der Vernichtung der Erstgeburt zu einer einzigen Szene vereint. Nur einmal ist der Engel dargestellt, der eigentlich in jeder einzelnen Szene auftreten sollte. Derselbe Engel erhält von Gott den Befehl und eilt noch in dem gleichen Augenblick davon, um sich sofort mit gezücktem Schwerte auf sein Opfer zu stürzen.

Diese Zusammenziehung mehrerer Bilder zu einem einzigen bringt eine gewisse Unklarheit hervor, aber auch ohne diese würde die Personifikation des Todes in dieser Gestalt wenig überzeugend wirken. Es ist ein Fehler, daß der grausame Charakter des Todesengels nicht stärker betont worden ist. Das Attribut des Schwertes allein genügt nicht zur Unterscheidung von guten Engeln, denn auch diese, besonders Michael, führen das Schwert.

Eine Personifikation muß das Wesentliche aus einem Begriffe herausschälen und mit kurzen aber deutlich erkennbaren Zügen im Bilde niederlegen. Im anderen Falle erreicht sie nicht das, was sie sich zum Ziele gesetzt hat, nämlich, das Übersinnliche den Sinnen anschaulich zu machen. Diese Aufgabe der künstlerischen Personifikation erfüllt die Darstellung des Todesengels im Ashburnham-Pentateuch durchaus nicht. Also auch hier sah sich der Maler genötigt, die Darstellung durch eine beigefügte Inschrift zu erläutern. Die Worte lauten: „hic angelus jub (en) te do perc (ti) te primogenita egyptiorum in egypto". Einen Versuch realistischer

[1]) Vgl. z. B. f. 25a, bei Osc. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch (Lond. 1883) Tf. IX.

Darstellung könnte man allenfalls auf demselben Blatte in der schwarzen Hautfarbe der Toten sehen.

Ähnlich wie im Ashburnham-Pentateuch illustriert noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts der angelsächsische Maler des Albanipsalters[1]) die Worte des Psalmen 134 (135), 8: „Qui percussit primogenita Egypti ab homine usque ad pecus" in einer Initiale des Psalmen. Hier erschlägt der Todesengel mit seinem Schwerte einen der vor ihm stehenden Männer; hinter ihm liegen vier von ihm getötete Rinder.

Sollte der Ashburnham-Pentateuch auch, wie Gebhardt vermutet, das Werk eines norditalienischen, vielleicht fränkischen Malers sein, so ist damit noch nicht gesagt, daß die bildliche Darstellung des jüdischen Todesengels eine Schöpfung des Abendlandes sei. Es könnten hier wie bei anderen abendländischen Handschriften uns unbekannte byzantinische Vorbilder zugrunde liegen. Jedenfalls erwähnt das Malerbuch vom Berge Athos die Darstellung des Todesengels als Illustration der Bibelstellen: II. B. Mos. 12, 29—30[2]) und II. B. der Könige 19, 35, wo der Engel die 85 000 Mann des Senacherib schlägt.[3])

Zusammenstellung der bildlichen Darstellungen des Todesengels.

1. Ashburnham Pentateuch, Paris, Bibl. Nat.
   Heimat: Norditalien?
   Entstehungszeit: Ende des 7. Jahrhunderts.
   Abb.: bei Osc. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch (London 1883), Taf. XVI.
   Lit.: Osc. v. Gebhardt, The min. etc. p. 21 f.
2. Albanipsalter, Hildesheim (St. Godehard).
   Heimat: Kloster St. Albani bei London, angelsächsischer Maler.
   Entstehungszeit: zw. 1119—1146.[4])
   Lit.: Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim p. 129.

[1]) Albanipsalter, Hildesheim (St. Godehard). Vgl. Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim (1895) p. 129.

[2]) Vgl. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne p. 97, No. 10.

[3]) Didron, l. c. p. 114.

[4]) Nach Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim p. 30.

C. Der Tod von Christus besiegt.

Der Tod oder Hades identisch mit Hölle und Teufel.

Im Buddhismus war Mara der Böse, der Versucher und Feind Buddhas identisch mit dem Gotte des Todes. Es war Buddhas Streben, diesen Gegner zu bezwingen, und dies gelang ihm dadurch, daß er die Erkenntnis gewann. Die Erkenntnis ist das Gute, das Licht und das Leben; ihr allein gelingt es, das Böse zu bezwingen, d. h. die Finsternis und den Tod.

Dieser Kampf zwischen dem Prinzip des Guten und des Bösen, des Lichtes und der Finsternis, des Lebens und des Todes kehrt fast in allen Religionen wieder. Bei den Persern kämpfen ihn Ormuzd und Ahriman. Ormuzd, der Vertreter des Guten, besiegt seinen Gegner Ahriman, den Bösen, und stürzt ihn in die Hölle hinab.

Dazu kommt der Auferstehungsglaube, der zu allen Zeiten und bei allen Völkern entstand aus der Sehnsucht nach Auferstehung, nach ewigem Leben und aus der Forderung nach Gerechtigkeit und Vergeltung. Der Tod ist nur ein Übergang zu einem besseren Leben; im Tode selbst liegt der Keim des Lebens. So entstanden die Mythen von Höllenfahrt und Auferstehung eines bestimmten Gestorbenen und Auferstandenen.

In der indischen Mythologie muß Yama, der erste Gestorbene, den Weg des Todes gehen, um den Menschen die Gefilde der Seligen zu erschließen.

Der babylonische Mythos von der Höllenfahrt der Istar trieb seine Schößlinge in den vorderasiatischen Ländern und besonders in Griechenland.

Der Isisdienst machte die Römer mit dem Motiv der Höllenfahrt und Auferstehung bekannt, denn in den Einweihungsriten dieses Kultes wurde geradezu ein Gang zum Lande des Todes und zurück zum Lichte liturgisch agiert.[1])

Dieser Mythus von einer in die Unterwelt hinabsteigenden Gottheit und von der Überwindung der Todesmächte durch einen göttlichen Helden wurde frühzeitig auf Christus übertragen. In der Apok. Joh. 1, 18 wird Christus die Schlüsselgewalt über Hölle und Tod zugesprochen.[2])

[1]) Apulei opera quae supersunt. Bd. I (Leipzig, B. G. Teubner 1907) Apulei Platonici Madaurensis metamorphoseon libri XI. Rec. Rudolfus Helm XXIII p. 285, 14 ff.).

[2]) Apok. 1, 18 . . . „καὶ ἔχω τας κλεῖς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ ᾅδου.“

Die ersten Hindeutungen auf die Höllenfahrt Christi finden sich bei Zacharias und im Neuen Testamente.[1]) Im apostolischen Glaubensbekenntnis enthalten die Worte: „Niedergefahren zur Hölle" einen Hinweis auf diesen Mythos, den dann die gnostische Literatur weiter ausgebildet hat.

Schon im dritten Jahrhundert finden wir im Evangelium Nicodemi eine ganz ausführliche Erzählung der Höllenfahrt Christi und seines Sieges über die höllischen Mächte.[2])

[1]) Sach. 9, 11; 1. Petri 3, 19; Eph. 4, 9—10.

[2]) Evangelium Nicodemi pars altera „descensus Christi ad inferos (Ed. Tischendorf) Kap. 20: Et cum exsultarent sancti omnes, ecce Satan princeps et dux mortis dixit ad principem inferorum: Apparo suscipere ipsum Jesum Nazarenum . . . Et multa mihi mala inferens, et pluribus aliis, quos ego coecos feci, et claudos, insuper et quos ego variis daemoniis vexavi, ipse verbo sanavit. Et quos ad te mortuos perduxi, hos ipse a te abstraxit. Respondens autem princeps inferorum ad Satan dixit: quis est iste princeps tam potens, cum sit homo mortem timens? Omnes enim potentes terrae mea potestate subjecti tenentur, quos tu subjectos perduxisti tua potentia. Si ergo potens est in humanitate, vere dico tibi, omnipotens est in divinitate, et potentiae eius nemo potest resistere. Et cum dicit se timere mortem, capere te vult et vae tibi erit in sempiterna secula . . . Quis ergo est iste Jesus Nazarenus, qui suo verbo mortuos a me traxit sine precibus? Forsitan ipse est, qui Lazarum quatuor diebus mortuum foetentem et dissolutum, quem ego mortuum detinebam, redivivum suo imperio a me traxit. Respondens Satan ad principem inferorum, dixit: ipse est ille Jesus Nazarenus. Nun beschwört der Fürst der Unterwelt den Satan, Jesus nicht einzulassen, da er allmächtiger Gott sein muß und der Heiland des Menschengeschlechts . . . Kap. 21: Et cum haec ad invicem loquerentur Satan et princeps inferni, subito facta est vox ut tonitruum et spiritualis clamor: tollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae. Haec autem cum audisset princeps tartari, dixit ad Satan: Recede a me, et exi de meis sedibus foras, si potens es proeliator, pugna adversum Regem gloriae, sed quid tibi cum isto? Et ejecit foras Satan de sedibus suis. Et dixit princeps ad suos impios ministros: Claudite portas crudeles aereas, et vectes ferreos supponite, et fortiter resistite, ne captivi ducamur im captivitatem. Haec autem audiens omnis multitudo sanctorum, cum magna voce increpationis dixerunt ad principem inferorum: aperi portas tuas, ut intret Rex gloriae . . .

Supervenit in forma hominis Dominus majestatis, et aeternas tenebras illustravit, et indissolubilia vincula disrupit, et invincibili virtute visitabit sedentes in profundis tenebris delictorum et in umbra mortis peccatorum. Kap. 22: Haec audiens mors impia cum crudelibus ministris suis, expaverunt in propriis regnis agnita luminis claritate, dum Christum in suis repente sedibus viderunt constitutum, exclamaverunt, dicentes: Vincti jam sumus a te, ad Dominum dirigis confusionem nostram. Quis es tu . . .? Similiter et omnes legiones daemonum, simili perterritae pavore, pavida subjectione una voce clamaverunt dicentes: Quomodo et unde tu Jesu Christe . . .?

Tunc gloriae Dominus conculcans mortem et comprehendens principem inferorum, privavit omni sua potestate, et atraxit patrem nostrum terrenum ad

Zuletzt bemächtigte sich dieses Motivs die künstlerische Gestaltungskraft und Phantasie eines Ephraem von Syrien und machte daraus ein packendes, realistisches Drama.

Auch die bildende Kunst reihte die Szene der Höllenfahrt und der Besiegung der unterirdischen Mächte in die Folge der Passionsszenen ein. Und zwar bildete sich für die Darstellung dieser Szene ein Kompositionsschema aus, das eine leise Verwandtschaft zeigt mit babylonischen Darstellungen der Höllenfahrt der Istar.[1])

1. Die symbolische Darstellung des Sieges Christi.

Früher als das Motiv der eigentlichen Höllenfahrt fand eine symbolische Darstellung vom Siege Christi über die Mächte des Bösen, Eingang in die bildende Kunst. Die Idee dazu gab die Psalmstelle: „Super aspidem et basiliscum ambulabis. conculcabis leonem et draconem".[2])

Wörtlich getreue Übersetzungen dieser Psalmstelle finden wir schon auf Kunstwerken der altchristlichen Zeit, z. B. auf Tonlampen oder Elfenbeintafeln.[3]) Hier steht Christus allein oder von zwei Engeln assistiert mit dem Buche, bisweilen auch das Kreuz haltend, auf den vier symbolischen Tieren.[4]) Von diesen vier Tieren gilt der Basilisk als Sinnbild des Todes. Dieses fabelhafte Tier wird auch im Physiologus, der mittelalterlichen auf orientalischem Muster beruhenden Tierlehre besprochen. Nach dem Volksglauben ist er ein hahnenköpfiger Drache, dessen Hauch Sträucher und Gräser versengt. Alles Lebende, das sein Blick trifft, muß sterben. Dargestellt wird er auf den in Frage stehenden Kunstwerken als eine Schlange mit Hahnenkopf und großen Augen.

suam claritatem . . . Kap. 24: Et extendens Jesus manum suam dixit: Venite ad me Sancti mei omnes, qui creati estis . . . Modo vivite per lignum crucis meae, diabolo mundi principe damnato, et morte prostrata."

[1]) Vgl. London, Brit. Mus., Kouyunjik galerie or Ninevite roum (Table case B). 1. Terrakotta-Platte K 162 mit Schrift (assyrisch). Inhalt: Höllenfahrt der Istar. 2. Sechs Zylinder (aus Stein) mit Figuren, einige auch mit dem Namen darüber. Bildliche Darstellung der Höllenfahrt der Istar. Veröffentlicht v. Marg. Stokes, Hades in Art, AJ (1884), p. 217, fig. 1.

[2]) Psalm 90, 13.

[3]) Vgl. KRE II 733 ff. (Artikel „Schlangenbild" v. Kraus).

[4]) Vielleicht ist es nicht uninteressant, hier auf eine Verwandtschaft dieser Szene hinzuweisen mit ägyptischen Darstellungen des jugendlichen Horos, des Sohnes von Isis u. Osiris als Überwinder der das Böse vorstellenden Krokodile. Vgl. z. B. Reliefs in Bronze und Stein, Karlsruhe, Altertumsmus. H. 230/31. 1856.

Diese symbolische Darstellung vom Siege Christi finden wir vom 5. bis in das 13. Jahrhundert hinein. Die frühesten der unten angeführten Beispiele zeigen uns schon das Motiv in der Ausbildung, wie es später in der französischen Portalskulptur verwendet wurde.

1. Tonlampen.[1])
   Zeit: 5.—6. Jahrh.
   Abb.: KRE II, p. 734, Fig. 434.
   KGChrK I, p. 108, Fig. 37.
   Bull. (1867) p. 12 No. 1.
   Gar. VI, 473, 4.
   Lit.: Gar. VI, p. 109.
   Bull. (1867) p. 12; (1874) p. 130 ff.
   KGChr. I, p. 108.
   KRE II, 734.
2. Oxford, Biblioth. Bodleyana, Elfenbeindiptychon.
   Heimat: Vielleicht Ravenna.[2])
   Zeit: 5.—6. Jahrh.
   Abb. bei Westwood p. 55.
   Lit.: Strzygowski, Das Etzschmiadzin-Evangeliar (Wien 1891).
3. Kirche St. Martin, Genoels-Eldern, Provinz Limburg in Belgien. Elfenbeindiptychon.
   Ausgestellt in Mecheln 1864.
   Abb.: Westwood, Taf. 52, 4.
   Lit.: Westwood, p. 150.
4. Hildesheim, Albanipsalter. Initiale zu Psalm 90, 13.
   Abb.: Goldschmidt l. c. p. 52, Fig. 2.
   Zeit, Heimat und Literatur vgl. oben p. 13.
5. Amiens, Kathedrale, Christusfigur am Hauptportal.
   Abb.: Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte Bd. II. Die Kunst des Mittelalters (1905) p. 373, Fig. 400.

Auf dem Elfenbeindiptychon von St. Martin, Genoels-Eldern, ist der Basilisk als Vogel dargestellt, der einige Ähnlichkeit hat mit einem Hahne. Seine Furchtbarkeit und tötende Macht sind in keiner Weise angedeutet. Überhaupt kommt auf den frühen Darstellungen der Sieg Christi über seine Feinde, auf die man die oben erwähnte Psalmstelle deutet, kaum zum Ausdruck.

[1]) In mehreren Exemplaren gefunden und zwar nach Gar. VI, p. 109 in Rom und Athen.

[2]) Vgl. Strzygowski, Das Etzschmiadzin-Evangeliar (Wien 1891).

Realistischer gestaltet dieses Motiv der Miniator des Albanipsalters in der Initiale zu den Worten Ps. 90, 13. Obwohl der Zeichner dieser geschmackvollen Initialen die vier symbolischen Tiere zum Teil mit in das Ornament hineinbezieht und mit ihm verflicht, wird der Sinn der Darstellung völlig klar. Das von dem Buchstaben eingerahmte Bildrund dient der Gestalt Christi zum Hintergrund. Mit Nimbus und Mandorla umgeben steht er auf den zu ihm emporzüngelnden Köpfen der vier Tiere. D. h. er steht nicht ruhig da, sondern er ist eben stürmisch herangeschritten und stemmt nun die Füße mit mächtigem Druck auf die Köpfe der unterworfenen Tiere, denen er mit seinem Szepter den Todesstoß versetzt. Die Verwandtschaft dieser Darstellung mit den Bildern der Höllenfahrt Christi liegt auf der Hand.

Gleichsam als Attribute sind die vier Tiere um 1240 in Amiens bei der Christusfigur am Hauptportal, dem sog. „Beau Dieu" verwandt.[1]) Hier steht die edel majestätische Gestalt des Erlösers auf dem Löwen und Drachen, den Sinnbildern des Bösen. Schlange und Basilisk sind am Sockel der Statue angebracht und wirken mehr ornamental als ihrer Bedeutung entsprechend.

2. Die Darstellung des eigentlichen Descensus oder der Anastasis.

Etwas später erst tritt neben die symbolische Darstellung des Sieges Christi die eigentliche Wiedergabe der Höllenfahrt.[2]) Die Anregungen zu dieser Komposition wurden schon oben besprochen. Die apokryphe Erzählung des Evangeliums Nicodemi enthielt die Vorbildung fast aller Züge, die man später für die bildliche Darstellung verwertete. Sie erzählte von dem Widerstande, von der Wut und der Besiegung des Hades, von der Befreiung der Protoplasten, sowie dem Jubel der Propheten und der Erlösten. Besonders verwertete man für diese Komposition die folgenden im Evangelium Nicodemi erwähnten Momente: 1. „Supervenit in forma

[1]) Vgl. Mâle, L'art relig. au Moyen-âge (1903) p. 62. Wie aus obigem hervorgeht, braucht diese Darstellung nicht erst durch das Spec. Eccles. des Honorius v. Autun angeregt zu sein.

[2]) Christus in der Vorhölle in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon, Bd. I (2. Aufl.), 1075. Marg. Stokes, Hades in Art, AJ (1884). Marg. Stokes, Limbus in Christ. Art, AJ (1885) p. 275. Gabr. Millet, Le monast. de Daphni (Paris 1899). Gabr. Millet, Im BCH (1894) p. 455. Strzygowski, Koptische Kunst, p. 18. Millet, Mon. Piot Bd. II (1895). KGChrK I, p. 209/210. KRE II, p. 873 (Artikel über die Höllenfahrt von Kraus).

hominis Dominus majestatis" = Der Herr der Macht erscheint in Gestalt eines Menschen; 2. „et aeternas tenebras illustravit" = Er erleuchtete die ewige Finsternis — durch den Glanz der ihn umgebenden Strahlenglorie; 3. „vincula disrupit" — er zerbrach die Ketten — der Toten, die bisher von den unterirdischen Mächten in Fesseln gehalten wurden; 4. „haec audiens mors impia cum crudelibus ministris suis expaverunt" — der Tod und seine Diener erschrecken; 5. „Dominus conculcans mortem" = Christus tritt den Tod unter seine Füße; 6. „attraxit patrem nostrum terrenum ad suam claritatem" = er zieht Adam aus der ewigen Verdammnis hervor und 7. „morte prostrata" = der Tod liegt zu Boden geworfen da — durch die Macht des Kreuzes.

Im Evangelium Nicodemi ist nicht eigentlich der körperliche Tod gemeint, sondern vielmehr der sog. zweite Tod „ὁ θάνατος ὁ δεύτερος", d. h. die ewige Verdammnis, die den Sünder am Tage des Gerichtes erwartet. Dieser zweite Tod wird im Neuen Testament, besonders in der Apokalypse Joh., häufig erwähnt;[1]) aber die Vorstellung von ihm ist nicht so klar, daß sie nicht mit der von dem irdischen Tode ineinander fließen könnte.

Bei Ephraem von Syrien ist in den Wechselgesprächen zwischen Tod und Teufel der ewige Tod schon völlig identisch mit dem leiblichen Tode. Ebenso wie die Begriffe Hölle, Unterwelt, Satan und Tod miteinander verwechselt wurden, gingen die Vorstellungen vom leiblichen und ewigen Tode ineinander über. Am besten können wir dies in den bildlichen Darstellungen der Höllenfahrt Christi beobachten, wo in den meisten Kompositionen Hölle und Tod in eine Figur zusammengefaßt werden oder nur die Figur des Todes unter den Füßen Christi liegt als Illustration der Worte: „conculcans mortem" und der Sieg Christi über die Hölle höchstens durch die zerbrochen am Boden liegenden Höllentore und die großen Unterweltschlüssel angedeutet wird.

Nach Strzygowski ist die Anastasis nicht eigentlich eine byzantinische Schöpfung, sondern weit älteren und zwar syrischen Ursprungs.[2])

[1]) Apok. Joh. 20, 13: „. . . καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ, καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾅδης ἐδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς εν αὐτοῖς, καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν. καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾅδης ἐβλήθησαν εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρός. οὗτος ὁ θάνατος ὁ δεύτερός ἐστιν, ἡ λίμνη τοῦ πυρός (τοῦ καὶ ὀυμένου)." Apok. Joh. 20, 6: „ἐπὶ τούτων ὁ δεύτερος θάνατος οὐκ ἔχει ἐξουσίαν." Apok. Joh. 2, 11: „Ὁ νικῶν οὐ μὴ ἀδικηθῇ ἐκ τοῦ θανάτου τοῦ δευτέρου."

[2]) Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst (Kairo 1903 u. Leipzig 1904) p. XVIII.

Sollte hier vielleicht irgend ein Zusammenhang vorliegen mit der lebendigen, dramatischen Gestaltung der Höllenfahrts-Szenen des Ephraem von Syrien?

Wie wir schon oben nachwiesen, ist die Erzählung von der Höllenfahrt nicht eine christliche Erfindung. Auch die ägyptische Religion kennt dieses Motiv. Eine ägyptische Apokalypse erzählt von dem Hadesbesuch des Setne und Si Osiri. Dabei zeigt die folgende Stelle eine auffallende Verwandtschaft mit der christlichen Erzählung von der Höllenfahrt Christi. Dort wird berichtet: In der fünften Halle sah Setne folgendes: „(und) ein Mann, in dessen rechtem Auge der Türbolzen der fünften Halle befestigt war, betete und stieß laute Wehrufe aus".[1])

Die Verwandtschaft dieser grausamen Strafe mit der allerdings viel milderen: „conculcans mortem" und „morte prostrata" ist kaum zu leugnen, aber diese Erzählung ist natürlich nicht die einzige Quelle. Die Verwandtschaft mit anderen Höllenfahrtsberichten und orientalischen Liturgien ist viel verzweigt. Apuleius geht z. B. bis zu wörtlichen Anklängen in den liturgischen Formeln. Man kann also wohl füglich behaupten, daß alle orientalischen Religionen an der Ausbildung des christlichen Descensusberichtes gleichmäßig beteiligt sind.

Seit dem 6. Jahrhundert erscheint in der byzantinischen Ikonographie als neue Bereicherung der Typus des „Descensus" oder der „Ἀνάστασις", wie man dieses Bild nannte, das der byzantinischen Kirche zur Verherrlichung des Ostersonntags diente. Denn die Höllenfahrt und die Besiegung der den Menschen feindlichen Mächte, der Sieg über Tod und Teufel, gingen der Auferstehung unmittelbar voraus und boten dem Gläubigen eine Garantie für seine eigene Auferstehung.

Der Tod von Christus besiegt. Bildliche Darstellungen von Descensus oder Ἀνάστασις.

1. Venedig, S. Marco, Ciborium (Vordersäule).
   Heimat: Ravenna[2]) oder Orient.[3])
   Zeit: 500—550 n. Chr.[4])

[1]) Vgl. Griffith, Stories of the high priests of Memphis, p. 44 ff. Adolf Jacoby, Altheidnisch-Ägyptisches im Christentum. Sphinx (1903) p. 107 ff.

[2]) Vgl. Venturi, Stor. I, p. 454.

[3]) v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig (Lpz. 1903) p. 61.

[4]) Venturi, Stor. I, p. 450.

Abb.: Gar. VI, 498, 3.
Venturi, Stor. I, p. 279, Fig. 266.
Lit.: de Waal in RQ (1887) p. 194 ff.
Venturi, Stor. I, p. 444 f.

2. Rom, St. Maria Antiqua, Wandmalerei.

Zeit: 705—706 n. Chr. (unter Papst Joh. VII.).[1])
Abb.: A Bd. XIII (1910), p. 91.
Lit.: André Michel, Histoire de l'art. Bd. I (1905), p. 78.
Müntz, RA (September 1877).

3. Rom, Kapelle des h. Zeno in Sta. Prassede. Mosaik.

Zeit: 817—824 n. Chr. (unter Papst Paschalis).[2])
Abb.: Gar. 289, 2.
Lit.: de Waal in RQ (1887) p. 194 ff.
P. Germano in RQ (1891) p. 296/97.
Gar. IV, p. 115.

4. Rom, S. Clemente, Unterkirche (rechtes Seitenschiff), Wandmalerei.

Zeit: 10. Jahrhundert.[3])
Abb.: RQ (1887) Taf. VII, 4.
RQ (1891) Taf. IX.
Lit.: de Waal, RQ (1887) p. 195.
P. Germano, RQ (1891) p. 296/97.

5. Utrecht, Universitätsbibliothek, Utrecht-Psalter.

Heimat: Abtei von Hautvillers (Schule von Reims).
Zeit: Erstes Drittel des 9. Jahrhunderts.
Abb.: ASGW VIII (Lpz. 1880), Taf. X.
Lit.: A. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter; ASGW VIII (Lpz. 1880).
H. Graeven, Die Vorlage des Utrecht-Psalters; RKW XXI (1898), p. 28—35.
J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Heft III: Der Utrecht-Psalter (Helsingfors-Lpz. 1900).
G. Swarzenski, Die karoling. Malerei u. Plastik in Reims, PrJb XXIII (1902), p. 81.

[1]) Joseph Wilpert, A XIII (1910), p. 81 ff.
[2]) Die Kapelle ist nach de Waal RQ (1887) p. 194 von Papst Paschalis (817—824) dekoriert.
[3]) Nach de Rossi, vgl. P. Germano in RQ (1891) p. 297.

6. Moskau, Nikolauskloster, Chludoff-Psalter.

Heimat: Ein byzantinisches Kloster.

Zeit: 9. Jahrhundert.[1])

Abb.: Kondakoff, Miniatures d'un Psautier grec du IX^e siècle de la collection Chloudoff, (russisch 1878) Taf. X, 3.

Lit.: Kondakoff, l. c.
J. Tikkanen, l. c.
Kond. Hist. I, p. 170.
Gabr. Millet, Le monastère de Daphni (Paris 1899).
Gabr. Millet, Mosaiques de Daphni, Monuments et Mémoires Piot. Bd. II (1895), p. 197 ff.

7. Athoskloster Pandokrator, Psalter No. 61, fol. 83.

Zeit: 9. Jahrhundert.[2])

Abb.: Pokrovski, Description des miniatures de l'Evangile de Guétat, Mémoires de la Société impériale archéol. russe. 1. sér. Bd. IV, p. 269 pl. III, 1.

Lit.: Pokrovski, l. c.
Millet, l. c.

8. Stuttgart, Öffentliche Bibliothek, Psalter, Bibl., fol. 23.[3])

Zeit: 10. Jahrhundert (Kopien älterer frühchristlicher Typen).

Abb.: Bei Graf Erbach Fürstenau, AStA (1896) p. 234, Fig. 16.
Illustration zu Psalm 23, 7: „Attolite . . .".
Graeven, JKS Bd. XX (1899), p. 13, Fig. 6. (nach Phot. v. Tikkanen).

Lit.: Graeven, JKS Bd. XX (1899), p. 1 ff.
Graf Erbach Fürstenau, AStA (1896) p. 234.

9. Paris, Bibl. Nat., Psalter No. 20.

Zeit: 9. Jahrhundert.[4])

Illustration zu Psalm 106, 13 und 16: „Ὅτι συνέτριψεν πύλας χαλκᾶς καὶ μοχλοὺς σιδηροῦς συνέκλασεν."

[1]) Nach Millet: 9. Jahrhundert. Geht auf ein Original des 8. Jahrhunderts zurück.

[2]) Nach Millet l. c.

[3]) Goldschmidt, Der Albanipsalter p. 6 ff.

[4]) Nach Millet.

10. Dresden, Kgl. Mus., Elfenbein-Diptychon.
Heimat: Byzantinisches Gebiet.
Zeit: 950—1000 n. Chr.[1])
Abb.: ZChK (1899), Taf. IV.
Venturi, Stor. II, p. 589, Fig. 417.
Lit.: Graeven, ZChK (1899) p. 193—206.
Venturi, Stor. II, p. 589 ff.

11. Hildesheim, Bibl. Beverina, Bilderhandschrift Mnscr. 688. ältere Signatur U. 1. 19.
Heimat: St. Gallen?[2])
Zeit: Anfang des 11. Jahrhunderts.
Abb.: F. C. Heimann, ZChK (1890) p. 143/144 No. 4.
Lit.: Ebenda, p. 138 ff.

12. Torcello, Dom, Mosaik.
Zeit: 1008 n. Chr.[3])
Abb.: P. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts (1883) Taf. I.
Marg. Stokes, Limbus in Christian Art, AJ (1885) p. 275.
M. A. Renan, GBA (1888) p. 409.
Lit.: P. Jessen, l. c. p. 8.
G. Millet, Le Monastère de Daphni (1899).
E. Foerster, Denkmäler italienischer Malerei. Bd. I (1869), p. 25 ff.
Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. (1866—1879) Bd. IV, p. 708.
Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei. Deutsche Ausgabe (1869—76) Bd. V, p. 17.
Renan, GBA (1888) p. 407 ff.

13. Smyrna, Bibliothek der Εὐαγγελικὴ σχολή. Handschrift des Physiologus mit Signatur B VIII fol. 125 v.
Illustration zu Kap. 49—51 fol. 123—131.
Zeit: 11. Jahrhundert.[4])

---

[1]) Nach Graeven, ZChK (1899) 950—1000 n. Chr.; nach Venturi l. c. p. 588, dem 11. Jahrh. angehörend.

[2]) Nach F. C. Heimann, ZChK (1890) p. 138—152.

[3]) Gabr. Millet, Le Monastère de Daphni (1899) p. 183 datiert diese Mosaiken 1008 n. Chr.

[4]) Nach Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, BA II (1899), p. 113.

Lit.: Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, BA II (1899), p. 113.

14. Kloster Nea Moni auf Chios, Mosaik.

Künstler: Dem Konstantin Monomachos zugeschrieben.
Zeit: 1042—1056.[1])
Abb.: Strzygowski, BZ Bd. V (1896), p. 141—157.
Lit.: Ebenda.

15. Kirche S. Angelo in Formis bei Capua, Wandmalerei.

Zeit: um 1075 n. Chr.[2]) Byzantinischer Einfluß.
Abb.: bei Dobbert, Zur byzantinischen Frage, PrJb Bd. XV (1894), p. 158.
Lit.: F. X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, (Berlin 1893), Sonderabdruck aus den PrJb Bd. XIV (1893).
Dobbert, l. c. p. 60, 125 ff. und 211 ff.
Dobbert, RKW Bd. XV (1891), p. 380.

16. Athoskloster Vatopedi. Wandmalerei.

Zeit: Ende des 11. Jahrhunderts.[3])
Lit.: Gabr. Millet, Le Monastère de Daphni in Monuments et Mémoires Piot. Bd. II (1895).

17. Stuttgart, Altertumsmuseum, Reliquienkästchen aus Holz, mit Elfenbeinplatten belegt.

Heimat: nicht bekannt.
Zeit: 12. Jahrhundert.[4])
Abb.: Heideloff, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben (Stuttgart 1855) p. 33, Fig. 21 und Taf. IX, Fig. 2.
Lit.: ebenda p. 34.
KGChrK 2, 1 p. 376.

18. Kloster Daphni bei Athen, Mosaik.

Zeit: um 1100 n. Chr.[5])
Abb.: Gabr. Millet, Le Monastère de Daphni in Monuments et Mémoires Piot. Bd. II (1895).

[1]) Nach Strzygowski, BZ Bd. V (1896), p. 141.
[2]) S. Angelo in Formis wurde gestiftet um 1075 vom Abte Desiderius von Montecassino.
[3]) Nach Gabr. Millet l. c. p. 183.
[4]) Nach Heideloff l. c. p. 34.
[5]) Nach Millet.

Jos. Strzygowski, Catalogue générale des antiquitées Egypt. du Musée du Caire Bd. XII, p. XVIII (Auszug: Kairo 1903 u. Leipzig 1904).

Lit.: Gabr. Millet, l. c.

Strzygowski, l. c. p. 18.

Lambakis, Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου p. 134 n° 50.

19. Hildesheim, St. Godehard, Albanipsalter, fol. 25 a.
Näheres vgl. p. 13, 2.

20. Freckenhorst in Westfalen, Stiftskirche, Taufstein.[1])
Zeit: um 1129.[2])
Abb.: ZChK (1889) p. 111.
Lit.: W. Effmann, ZChK (1889) p. 110 ff.
Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. V (1912), p. 129.

21. Nowgorod, Sophienkirche, Bronzetüre.
Heimat: Magdeburger Gießhütte.
Zeit: 1152—1156.
Abb.: Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Taf. II.
Lit.: Byczenski, La porte de bronze comme sous le nom de Porte de Plock, RACh (1903) p. 138 ff.

22. Klosterneuburg, Altaraufsatz (Verduner Altar).
Heimat: Verdun.
Künstler: Nicolaus von Verdun (laut Inschrift).
Zeit: 1181 (datiert).
Abb.: K. Drexler und Th. Strommer, Der Verduner Altar (Wien 1903), Taf. 35.
Lit.: Heider und Camesina, Der Altaraufsatz im regul. Chorherrnstifte zu Klosterneuburg (Wien 1860).
Marc Rosenberg, Das Kreuz von St. Trudbert (Freiburg 1894) p. 20.

23. Florenz, Opera del Duomo, Mosaiktafeln.
Zeit: 12. Jahrhundert.
Abb.: ZChK (1891) Bd. IV, Taf. IV.
KGChrK I, p. 567 Fig. 446.

---

[1]) Nach Dehio, l. c. p. 129 haben hier Miniaturen als Vorlagen gedient.

[2]) Nach Effmann, ZChK (1889) p. 110 trägt der Taufstein die folgende Inschrift: „Anno ab incarnatione Domini MCXXVIIII epacta XXVIII concurrente J. P. B. indictione VII. II nonas Junii a venerabili episcopo Mimigardevordensi Egeberto ordinationis anno II consecratum est hoc templum."

Lit.: Rumohr, Italienische Forschungen. Bd. I (1827) p. 304 f.
F. X. Kraus, ZChK Bd. IV (1891), p. 202.
KGChrK I, p. 568.

24. Reliquienschatz des Herzogs von Cumberland, Tragaltar des Eilbertus.

Heimat: Köln.[1])
Zeit: 12. Jahrhundert.
Abb.: W. A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, RACh (1891) p. 149.
Lit.: RACh (1891) p. 149.
W. A. Neumann, RQ (1891) Bd. V, p. 92 ff.
F. W. Bader, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg (Wien 1891). Mit 104 Holzschnitten.

25. Queenington in Gloucestershire, Portal der Kirche.

Zeit: 12. Jahrhundert.
Lit.: Archaeologia X p. 129.

26. Paris, Bibl. Nat., Galerie Mazarine, Ms. gr. No. 1208, fol. 66 r. Jacobi Monachi Sermones.

Zeit: 11.—12. Jahrhundert.
Lit.: Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la bibl. nat. Paris (Catalogus codicum manuscriptor. Bibl. Reg. Bd. II 1883) p. 155/156.

27. Byzantinisches Evangelistar der früheren Hamilton-Sammlung (Hamilton No. 245).

Jetziger Aufenthalt unbekannt.[2]) 1889 in London an einen Händler Ellis verkauft. No. 3 des Auktionskataloges.
Zeit: 11. Jahrhundert.
Abb.: Catalogue of 91 Manuscripts . . chiefly from the Hamilton Collection. Sotheby Wilkinson and Hodge (London 1889), Plate II.
Dobbert, PrJb Bd. XV (1894), p. 158 No. 22 (nach obengenanntem Katalog).
Lit.: Dobbert, Zur byzantinischen Frage, PrJb Bd. XV (1894), p. 157 f.

[1]) Gezeichnet: „Eilbertus Coloniensis fecit."
[2]) Nach freundlicher Mitteilung von A. Springer.

28. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett No. 78. A. 5. Hamilton-Psalterium (Hamilton 549), fol. 93 v., Illustration zu Psalm 107.[1])

Zeit: 12. Jahrhundert.

29. London, Brit. Mus., Holztafeln mit Reliefdruckerei, No. 986.

Heimat: Ägypten.
Zeit: 13. Jahrhundert.
Abb.: Dalton, Catalogue of early christian antiquities in the British Museum. Pl. XXV R.

30. Paris, Bibl. Nat., Mss. Ital. 122, fol. 50 v.

Zeit: 13. Jahrhundert.
Abb.: Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien. Bd. IV (1874), p. 362.

31. Bern, Historisches Museum. Hausaltar des Königs Andreas von Ungarn (1290—1301). Diptychon.[2])

Heimat: Venedig.[3])
Zeit: 1275—1300.[4])
Abb.: ZChK (1888), Tf. VI.
Lit.: Jakob Stammler, Der sogenannte Feldaltar Karls des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern, eine alt-venezianische Altartafel (Diptychon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Wert für Kunst und Geschichte. Separat-Abdruck aus dem „Berner Taschenbuch" (1888).
Lit.: Friedr. Schneider, Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn, ZChK (1888) p. 90—94.

32. Madrid, Nat. Bibl., Cod. No. 34—42.

Heimat: Italien.
Enthält das Evangelium Nicodemi (Gesta Pilati und Descensus ad Inferos).
Abb.: AStA, 2. Ser., Bd. II (1896), p. 235, fig. 17.
Lit.: Graf Erbach Fürstenau, AStA, p. 225 ff.

---

[1]) Voss, Aus der Berliner Hamilton-Bibliothek, ZBK XIX p. 335 führt diese Darstellung auf Ephraem von Syrien zurück.

[2]) Miniaturbilder auf Pergament gemalt. Der Kern der Tafeln ist Holz; die Bilder sind bedeckt mit Platten von Bergkristall. Die Umrahmung aus Filigranarbeit zeigt reichen Edelsteinschmuck.

[3]) ZChK (1888) p. 90, Friedr. Schneider.

[4]) ZChK (1888) p. 94, Friedr. Schneider.

33. Florenz, St. Maria Novella, Capella degli Spagnuoli, Fresco.
Künstler unbestimmt, vielleicht Orcagna. Jedenfalls Dominikanerkunst. An der Altarwand.
Zeit: 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
Abb.: AJ (1885) p. 314, Fig. 1.
KGChrK II[1], p. 351.
Lit.: Burckhardt, Cicerone, 8. Auflage, Bd. II 3 (1901), p. 615 e.
Hettner, Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts, ZBK Bd. XIII (1878), p. 1 ff.
Hettner, Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance (1879) p. 111 ff.
Ruskin, Mornings in Florence, vgl. The works of John Ruskin, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London 1906) p. 374—375.

34. Florenz, S. Marco, Fresco.
Künstler: Fra Angelico da Fiesole.
Zeit: 1437—1445.
Abb.: Frida Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. XVIII (1911), p. 124.

35. München, Hof- und Staatsbibliothek. Serbischer Psalter, Cod. slav. 4, fol. 34 r. zu Psalm 23. Byzantinischer Einfluß.
Zeit: Anfang des 15. Jahrhunderts.
Abb.: Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München, Denkschriften der philosoph.-histor. Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften Bd. 52 (Wien 1906), p. 351.

Vielleicht die älteste Darstellung der Höllenfahrt findet sich auf einer der beiden vorderen Säulen des Ciboriums von S. Marco.[1]) Diese Säule, die der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts n. Chr. angehört, ist in der Art der Trajanssäule mit bandförmigen, in einzelne Bildfelder abgeteilten Reliefstreifen umkleidet. Auf einem dieser Streifen ist die Höllenfahrt dargestellt mit Benutzung einiger im Evangelium Nicodemi vorgebildeten Elemente. Der Streifen, der die Überschrift „Expoliatio Inferi" trägt, zeigt auf drei Feldern

[1]) Vgl. Verzeichnis No. 1.

die aus ihren Gräbern sich erhebenden Toten, sowie Christus, der, über Tod und Teufel siegreich hinwegschreitend, Adam die Hand reicht. Hier sind der Tod, „Thanatos", wie er im Evangelium Nicodemi genannt wird und Hades, der Fürst der Unterwelt, unter den Füßen Christi in Halbfigur dargestellt; Hades mit dem ihm zukommenden Diadem, aber als Besiegter durch die auf dem Rücken zusammengebundenen Hände charakterisiert; Thanatos, wie er sich vor Wut und Verzweiflung in die Hände beißt.

Die Darstellung Christi als eines bartlosen Jünglings ohne Nimbus weist auf eine frühe Entstehungszeit der Säulen hin. Im Kostüm und in der Behandlung der Gewänder, in den Bewegungen und Stellungen der Figuren zeigt sich noch die lebendige Einwirkung der Antike. Die dramatische Form der Komposition verdient es, besonders hervorgehoben zu werden, da sie in der altchristlichen Kunst sonst nicht nachzuweisen ist.

Die Figur des Thanatos ist in dieser Szene noch ganz als Mensch gebildet; nichts zeichnet ihn aus als bösen Dämon. Die Wut, mit der er sich in die Hände beißt, ist ein der Wirklichkeit entnommener Zug, der die Ohnmacht des überwundenen Feindes vortrefflich zum Ausdruck bringt. In der lebendigen Art ihrer Darstellung und ihrem für diese Zeit neuen Realismus erinnert diese Szene an die starke Phantasie und dramatische Gestaltungskraft des Ephraem von Syrien. In seinen Gesängen, die sich teilweise abgerissenen Szenen eines geistlichen Schauspiels vergleichen lassen, führt Ephraem ebenfalls die Feinde Christi: Satan, Sünde und Tod in glücklich ausgebildeten, lebendigen Personifikationen ein.[1])

Wäre vielleicht irgend ein innerer Zusammenhang dieser Säulenskulpturen von Venedig mit der syrischen Poesie denkbar? Sollten sie, wie von der Gabelentz[2]) vermutet, wirklich der syrischen Kunst angehören?

Stärker zusammengefaßt und mit deutlicher Betonung des Hauptinhaltes gibt im 8. Jahrhundert der Künstler der Wandmalereien in St. Maria Antiqua (Rom)[3]) die Szene der Besiegung der höllischen Mächte durch Christus wieder. Diese Wandmalereien sind einer der kostbarsten Beiträge zur Geschichte der vorkarolinischen Malerei.

---

[1]) Vgl. Bibl. d. Kirchenväter. Ephraem von Syrien. Bd. II. (Übers. v. Val. Thalhofer, 1873.)

[2]) H. v. d. Gabelentz, l. c. p. 56.

[3]) Vgl. Verzeichnis No. 2.

Das interessante, nur wenig beschädigte Bild der Höllenfahrt befindet sich auf einem der Pfeiler, welche das Hauptschiff vom Seitenschiff trennen. Die Komposition ist folgendermaßen gestaltet. Von dem Lichtglanze einer ovalen Mandorla umgeben, naht sich Christus mit flatterndem Gewande in stürmischem Schwunge. Er neigt sich gegen Adam, den er aus der unterirdischen Höhle hervorzieht und setzt den Fuß in der Haltung des Siegers auf das Haupt des Todes, der sich unter seinem Tritte krümmt. In ihrer Stellung erinnert diese Figur des Todes an den Typus der Flußgötter,[1]) wie ihn die antike Kunst ausgebildet hat. Die sonstigen Züge dieser kleinen zusammengekauerten Negergestalt, die dunkle Hautfarbe und das struppige Haar erinnern an die Figur des Thanatos in der Henochszene der griechischen Topographie des Kosmas Indicopleustes und des Octateuch. Zum erstenmal erscheint hier dieser von Osten kommende Typus der Todespersonifikation in der italienischen Kunst.

Mit geringen Veränderungen vererbt sich durch die Jahrhunderte dieses Kompositionsschema der Höllenfahrtsbilder, das höchst wahrscheinlich auf ein byzantinisches Original zurückgeht. In der jüngeren Descensusdarstellung in der Unterkirche von St. Clemente in Rom[2]) ist der Tod eine kleine dunkelfarbige Figur mit struppigem Haare und von Flammen umgeben. Mit beiden Händen klammert er sich an den rechten Fuß und das Gewand des Adam, als wolle er ihn nicht freigeben aus seiner Gewalt.

Wohl die vollkommenste Komposition der Szene bietet ein Elfenbeindiptychon im Museum zu Dresden.[3]) Das außerordentlich feine Werk stammt aus der Blütezeit der byzantinischen Kunst. Die Szene zerlegt sich hier in drei Glieder: Zuschauer, Erlöser und Erlöste. Als stürmischer Sieger ist Christus in die Hölle eingedrungen; schon liegt der Fürst der Unterwelt bezwungen und niedergeworfen am Boden. An Händen und Füßen gefesselt, krümmt er sich in ohnmächtiger Wut unter den Füßen seines siegreichen Gegners. Plump und gedrungen ist die nur mit einer kurzen Tunika bekleidete Gestalt. Die breiten, mächtigen Körperformen sprechen von roher, körperlicher Kraft. Aber diese Kraft mußte der geistigen Macht des göttlichen Genius unterliegen, wie Mara dem ihm geistig überlegenen Buddha. Wie in der römischen Kunst die besiegten

[1]) Vgl. S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et rom., Bd. I (1887), p. 41, 3 u. 171.

[2]) Vgl. Verzeichnis No. 4.

[3]) Vgl. Verzeichnis No. 10.

Barbaren durch struppiges, lang herabhängendes Haupt- und Barthaar charakterisiert wurden, so ist auch auf dem Dresdener Elfenbeinrelief der Fürst der Unterwelt und des Todes durch sein wirres, ungepflegt herabhängendes Haar, die wildrollenden Augen und rohen Körperformen als ein Wesen niederer Art gekennzeichnet. In verbissenem Ingrimm starrt er, die Zähne fletschend, zu seinem Gegner empor. Mit beiden Händen greift er noch im Liegen nach dem Rande des Sarkophages, aus dem Adam und Eva hervortauchen und bittend ihre Hände dem Erlöser entgegenstrecken. In königlicher Haltung schreitet Christus über den besiegten Hades hinweg, mit beiden Füßen Schulter- und Oberschenkel des Unterworfenen berührend. Mit wie viel mehr psychologischer Feinheit ist auf dieser Elfenbeintafel der Besiegte als solcher und zugleich als Unterweltsdämon charakterisiert im Vergleich zu der Figur des Hades auf der Wandmalerei von S. Clemente!

Nicht ganz auf gleicher Höhe steht die sehr ähnliche Darstellung der Höllenfahrt auf dem Mosaik zu Daphni, das etwa um 1100, wahrscheinlich im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts, entstanden ist. Wie auf der Elfenbeintafel steht auch hier die Gruppe des siegreichen Erlösers und des von ihm unterworfenen Unterweltsfürsten im Mittelpunkte der Komposition. Aber es fehlt dieser Personifikation des Todes der überraschend feine psychologische Gehalt der Todesfigur des Dresdener Reliefs. Die Anlehnung an die Antike ist in dieser Figur besonders stark in die Augen fallend. Vor allem in der nur eine traditionelle Kenntnis der Anatomie verratenden Behandlung des Nackten. Die kurzen, gedrungenen Proportionen dieser durch weißes Haupthaar übrigens als Greis gekennzeichneten Hadesfigur, die viel kleiner ist als Christus und die Heiligen, möchte ich dagegen nicht wie Millet ebenfalls auf das Vorbild der Antike zurückführen. Sie sollen auch hier wahrscheinlich wie auf dem Dresdener Relief dazu dienen, die geistige und moralische Inferiorität dieses dämonischen Wesens hervorzuheben.

Interessant ist auf diesem Bilde das reichlich beigefügte Detail der zerbrochenen Höllentore, der Schlüssel und Sarkophage, die gleichzeitig zur Angabe der Lokalität wie als Attribute und als dekorative Elemente dienen.

Auch das große Mosaik mit der Darstellung des Weltgerichtes an der Westwand des Domes in Torcello zeigt die Höllenfahrt Christi. Dieses in Auffassung, Zeichnung und Trachten durchaus byzantinische Bild gliedert sich in horizontale Streifen, von denen

der oberste das Bild der Höllenfahrt enthält. Das Schema des Bildes ist ganz byzantinisch. Zu Füßen Christi liegt Hades als kleine, silenenartige Gestalt mit struppigem Haare. Durch eine um den Hals gelegte Kette ist er gefesselt. Wie zur Abwehr hebt er die linke Hand empor. Noch ein eigentümlicher Zug ist bei dieser Darstellung zu beobachten. Das rechte Bein des Hades ist am Oberschenkel von Fleisch entblößt, so daß man nur die Knochen sieht, wie bei einem Gerippe. Sollte hiermit ein Hinweis auf das Zerstörungswerk des Todes, auf Todesverwesung und Auflösung beabsichtigt sein?

Die obige Zusammenstellung zeigt uns, daß die byzantinische Kunst für die Darstellung der Höllenfahrt Christi frühzeitig ein ganz bestimmtes, durch knappe Zusammenfassung und Konzentration wirksames Kompositionsschema gefunden hatte, das sie im wesentlichen beibehielt. Daneben erscheint, allerdings seltener, eine zweite Art der Komposition, ein aus mehreren Streifen zusammengefügtes Bild, dessen Gesamtthema die Auferstehung bildet. Aber auch dieser zweite Typus, den z. B. die griechische Handschrift in Paris (Bibl. Nat., Ms. gr. No. 1208)[1]) vertritt, weicht in der Darstellung der Hauptgruppe des siegreichen Christus und des unterworfenen Hades kaum ab von dem ersten Typus, den am vollkommensten das Dresdener Elfenbeinrelief zeigt.

Die abendländische Kunst, soweit sie nicht unter byzantinischem Einflusse steht, ist nicht so einheitlich in ihren Darstellungen der Höllenfahrt. Oft wählt sie einen anderen Moment aus der Erzählung von der Höllenfahrt Christi. So gibt der Stuttgarter Psalter in der Illustration zu Ps. 23 nicht den Augenblick des Sieges Christi, sondern den Moment vor dem Siege, die Ankunft Christi vor dem Höllentore. Dementsprechend ist auch der Tod in anderer Situation gegeben. Die äußerst lebendige, humorvolle Szene, die als Illustration dient zu der Aufforderung: „Tollite portas, principes, vestras“ zeigt Christus das Höllentor bestürmend, das von zwei neugierig und zugleich voller Schrecken hervorspähenden Flügelwesen bewacht wird. Beide Unterweltsdämonen, Hades mit Krone und Ketten und Thanatos mit tierischer, silenenähnlicher Physiognomie, lauschen auf der von Seroux D'Agincourt veröffentlichten Miniatur aus der Unterwelt hervor.[2])

Auf der eigenartigen Descensus-Darstellung am Taufsteine zu Freckenhorst liegt der Höllenfürst mit Fesseln an Händen und

[1]) Vgl. Verzeichnis No. 26.
[2]) Vgl. Verzeichnis No. 14.

Beinen und mit einem Stricke an eine Säule gebunden am Boden, während Christus die ersten Eltern aus dem Höllentore hervorzieht. Der Typus dieses Höllenfürsten läßt eher eine Deutung auf den Teufel als auf Thanatos zu. Dieser Hades ist ein halb menschliches, halb tierisches Wesen mit Hörnern, Schwanz, Fell und Rinderklauen. Aber auch hier sind Teufel und Tod identisch. Christus widersteht dem Teufel, also besiegt er auch den Tod, da dieser eine Folge der Sünde ist. Der Teufel will den Menschen durch seine Versuchungen in den Tod, in den leiblichen wie in den ewigen, stürzen. Befolgt man seine Gesetze, so ist man dem Tode verfallen. Darum ist der Teufel mit seiner eingefleischten Mordlust derjenige, der die Macht des Todes hat.

Tod und Teufel, sie beide waren Vertreter der Finsternis, daher dachte man sich beide schwarz oder wenigstens von dunkler Farbe. Hörner, Schweif und Klauenfüße sind ein Erbteil der Antike und nach dem Vorbilde der antiken Faungestalt dem Bösen als Attribute gegeben zur Charakterisierung seiner der göttlichen entgegengesetzten Natur, ebenso wie man dem Tode eine häßliche Gestalt gab.

3. Der thronende Christus als Bezwinger des Todes.

Engsten Zusammenhang mit der Auffassung des Todes als des besiegten Fürsten der Unterwelt zeigt die Miniatur auf Fol. 55 r des Wormser Missale in Paris.[1]) Diese der ausgehenden Karolingerzeit und höchst wahrscheinlich fränkischem Gebiete angehörige Miniatur zeigt den Sieg Christi über den Tod in anderer Form. Noch unbärtig, mit schlicht gescheiteltem, lang herabhängendem Haare und germanischem Gesichtstypus sitzt Christus auf einem kissenbedeckten Thronsessel. Mit dem rechten Fuße tritt er auf die vor dem Throne am Boden liegende Gestalt des Todes. Dieser ist dargestellt in einer fast komisch wirkenden Figur, als leichenhaft ausgetrocknetes, zwerghaftes Wesen mit riesengroßem Kopfe, großen Augen, struppigem, dunklem Haare und nackten Füßen. Bekleidet ist er mit einem langen, dunkelfarbigen Bettlergewande, einem Zwischending von Hose und Hemd. Die Hände sind gefesselt. Aus seinem Munde spritzt das Blut auf unter dem Todesstoße des Kreuzeszeichens, das Christus ihm in den Schlund bohrt. In der linken Hand hält der Erlöser eine lange Kette, die um den Hals des überwundenen Feindes gelegt ist. Die Deutung des Bildes ist

[1]) Bibl. de l'Arsénal No. 610.

nicht zweifelhaft. Christus ist dargestellt, im Anschluß an das Evangelium Nicodemi, wie er den Tod unter seine Füße tritt: „conculcans mortem“. Das gefesselte Krüppelwesen zu seinen Füßen ist eine Personifikation des Todes. Das bestätigen auch die lateinischen Verse, die oberhalb der Miniatur in dem Bildfelde aufgezeichnet sind. Sie lauten folgendermaßen:

„Hic residens solio Christus jam victor in alto.
Mortem calce premit, colligat atque fodit;
Dunque salutiferam vult Mors extinguere vitam,
Infelix hamo deperit illa suo“.

Zudem wird die Deutung auf eine bildliche Darstellung des Todes bestätigt durch den Umstand, daß auf dem nächsten Blatte der Handschrift das Officium mortuorum beginnt.

Nun ist bekannt, daß die Cluniacenser sehr eifrig waren im Lesen von Seelenmessen, und daß in Cluny im Jahre 993 vom Abte Odilo das Allerseelenfest für das Seelenheil der Verstorbenen gegründet wurde. Wenn nach Fleury die nachträglich zugefügten Worte[1]) auf eine spätere Berührung des Missales mit Cluniacensermönchen schließen lassen, so könnte die bildliche Darstellung des Todes und das im Anschluß daran niedergeschriebene Totengebet vielleicht auch einen Anhalt dafür geben, die Heimat der Handschrift in einem Cluniacenserkloster zu suchen.

Bildliche Darstellung des thronenden Christus als Bezwinger des Todes.

Paris, Bibl. de l'Arsénal No. 610 fol. 55 r. sog. Wormser Missale.
Heimat: Vielleicht ein Cluniacenserkloster.
Zeit: 10.—11. Jahrhundert.[2])
Abb.: Comte de Bastard, Peintures et ornements de manuscrits (Paris 1835 ff.).
Lit.: H. Martin, Catalogue des manuscrits de la Bibl. de l'Arsénal, Bd. I (1885), p. 459, No. 610.
Falk, Über ein Wormser Manuskript in Paris, Korrespondenz-Blatt des Gesamtvereins der Geschichtsvereine (1877) p. 51.

[1]) In einer Notiz, die er im Jahre 1708 in das Manuskript schrieb, spricht Fleury die Vermutung aus, die auf fol. 56 später zugefügten Worte „nostrae congregationis fratres, propinquos et benefactores“ sowie ein Einschiebsel auf fol. 59 seien von einem Cluniacensermönche hinzugesetzt worden.

[2]) Mabillon setzte die Handschrift in das 9.—10. Jahrhundert. Das Manuskript enthält eine diesbezügliche Notiz vom Jahre 1707 von seiner Hand.

Didron, Iconographie des personnes divines (1843), p. 305 ff.

Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, MKCC, neue Folge, Bd. X (1884), p. CXXXVI.

Ilg, Todesdarstellungen vor den Totentänzen, MKCC, Bd. XVII, p. 85.

4. Hades als Personifikation der Hölle.

Der von Christus bezwungene und gefesselte Tod erscheint auch in den bildlichen Darstellungen des Gleichnisses vom Armen Lazarus und dem Reichen Manne.

So z. B. im Chloudoff-Psalter als Illustration zu Psalm 29, 4: „Herr, Du hast meine Seele aus der Hölle geführet; Du hast mich lebend erhalten, da jene in die Grube fuhren“ oder im Psalter No. 217 der Bibliotheca Barberini, wo auf fol. 44 Hades als hundsköpfiges, halb tierisches Wesen sich unter einem Lichtstrahle krümmt, der von Christus ausgeht, während die Seele des Lazarus in der üblichen Gestalt eines Kindes dem Lichte entgegen fliegt.[1])

Auch in dem griechischen Psalter des Brit. Mus. No. 19, 352, fol. 31 r fliegt die Seele des Lazarus zum Himmel auf „Nicht wie ein Toter, sondern wie ein Adler“, wie Hades im Evangelium Nicodemi und bei Ephraem klagt.

Verwandtschaft der Hadesdarstellung mit den altetruskischen Todesdämonen zeigt eine Illustration zu Psalm 65, die sich ebenfalls in dem Psalter No. 217 der Bibl. Barberini in Rom befindet. Hier tritt der Tod als dunkelfarbige Gestalt, wie die etruskischen Unterweltsdämonen mit Schlangen bewaffnet, auf.

Fassen wir nun das Resultat der obigen Ausführungen zusammen, so ergibt sich eine Reihe von Typen der Personifikationen des Todes und des Teufels, die untereinander sehr eng verwandt sind. Ja, im Grunde handelt es sich eigentlich nur um einen Typus der bildlichen Darstellung von Hades und Thanathos. Die byzantinischen und in Abhängigkeit von ihnen auch die abendländischen Künstler dachten sich den Tod als kleine, krüppelhafte Mißgestalt mit Zottelhaar und ärmlichem Gewande. Bald näherte sich diese Personifikation mehr dem Typus des antiken Silen, bald dem eines

[1]) Eine weitere Darstellung des genannten Gleichnisses mit dem gefesselten Höllenfürsten findet sich nach Jessen, Darstellung des Jüngsten Gerichts, p. 16 in dem byzantinisch beeinflußten sog. Echternacher Evangeliar Ottos II. in Gotha. Kopie im Christl. Mus. d. Königl. Univers. zu Berlin.

Faunen. Der Grundzug war körperliche Häßlichkeit und Mißbildung als Ausdruck seiner Bosheit. Verzerrte Züge, krampfhafte Bewegungen und die Beigaben der Schlangen vervollständigen das Bild, das später den mittelalterlichen phantastischen Teufelsgestalten als Vorlage diente.

Bildliche Darstellungen des Hades als Personifikation der Hölle.

a) Im Silentypus:

Moskau, Nikolauskloster, Chloudoff-Psalter. Miniatur zu Ps. 9.
Heimat: Byzantinisches Kunstgebiet.
Zeit: 9. Jahrhundert (zurückgehend auf ein Original des 8. und 9. Jahrhunderts).
Abb.: In Kondakoff, Les miniatures d'un psautier gr. du 9e siècle de la coll. Chloudoff (russ. 1878), Taf. XIII.
Lit.: Kondakoff l. c.
Dobbert, RKW, Bd. IV, p. 23, Anm. 23.

b) Als hundsköpfige Mißgestalt:

Rom, Bibl. Barberini, Griech. Psalter No. 217, fol 44.
Heimat: Byzantinisches Kunstgebiet.
Zeit: 12. Jahrhundert.
Lit.: Dobbert, RKW IV, p. 23, Anm. 23.

c) Als dunkelgefärbte Gestalt mit Schlangen.

Rom, Bibl. Barberini, Griech. Psalter No. 217, Illustration zu Ps. 65, fol. 103.
Heimat und Zeit vergl. oben.
Lit.: Dobbert, RKW IV, Anm. 22.

5. Gegenüberstellung von Mors und Vita.

Ausgehend von der Idee der Erlösung und des Sieges Christi über Tod und Teufel tritt vom 10. Jahrhundert ab in der Kunst des Abendlandes die Behandlung eines ganz neuen Themas auf: Die Gegenüberstellung von Tod und Leben.

Die zugrunde liegende Stimmung ist noch ganz die gleiche, wie sie die verschiedenen von der byzantinischen Kunst geschaffenen Todespersonifikationen beherrschte. Noch ist der Tod der ohnmächtige, überwundene Gegner Christi, der durch den Kreuzestod des Erlösers vernichtet wurde.

a) In der Gestalt des Teufels und Christi.

Zunächst wird dieser Gedanke durch die einfachste Form ausgedrückt, durch die bloße Gegenüberstellung Christi und des Teufels, als der Vertreter und Urheber von Leben und Tod.

In dieser Gestalt finden wir die Gegenüberstellung von Mors und Vita in dem Oxforder Missale des Bischofs Leofric auf einer Miniatur des 10. oder frühen 11. Jahrhunderts. Zeitlich ist diese Miniatur festgelegt zwischen 960 und 1050.[1]) Sie gehört also in die Blütezeit der angelsächsischen Miniaturmalerei und ist unter die hervorragendsten Beispiele dieser eigenartig zierlichen Kunst zu rechnen. Die Zeichnung besteht nur aus Umrißlinien in verschiedener Färbung, hauptsächlich in Rot und Grün. Diese Linien sind mit einer ganz feinen Feder in peinlichster Genauigkeit und Klarheit gezogen. Beide Figuren sind in voller Vorderansicht gegeben. Das Leben erscheint in der Gestalt des bärtigen Christus mit Krone, Kreuzeszeichen und flatterndem, fein gefälteltem Gewande. Der Tod mit der Beischrift „Mors" ist die denkbar phantastischste Teufelsgestalt. Der Körper dieser Mors ist menschlich und zwar männlich, nicht weiblich gebildet, wie Dobbert meint. Der phantastische Eindruck ist durch das teufelsmäßige Beiwerk erreicht, das in strengster Symmetrie ganz nach orientalischem Geschmack angeordnet ist. Diese Mors ist zottig behaart an Brust und Unterleib. Um die Hüften scheint eine schmale Binde gelegt zu sein. Die Finger und Zehen, sowie die Gelenkknochen sind mit langen, spitzen Krallen bewaffnet. Von den Schultern breiten sich symmetrisch nach beiden Seiten mittelgroße Flügel aus. Auch am Kopfe verdecken zwei kleine Flügel die Ohren. In langen Strähnen herabfallendes Haar, zwei Hörner anstatt der Krone des Lebens und je drei von den Schläfen ausgehende Fabelwesen, genau in der Art, wie man den Basilisken, dieses todbringende Tier zu bilden pflegte, vervollständigen das bizarre Bild. Diese Personifikation des Todes ist ohne orientalisches Muster nicht denkbar, ganz abgesehen von ihrer orientalischen Stilisierung. Sie erinnert uns an die Schilderung des Thanatos im Testamente des Abraham. Auch dort war Thanatos ein geflügelter, siebenköpfiger Dämon, schrecklich von Anblick und Gestalt. Die Mors im Missale des Bischofs Leofric hat ebenfalls sieben Köpfe, wenn wir die sechs Basiliskenköpfe zu der menschenähnlichen Teufelsfratze zählen.

---

[1]) Vgl. Westwood, p. 99; vgl. Verzeichnis No. 1.

Dieses siebenköpfige, drachenähnliche Wesen hat seine Heimat nicht im Abendlande, sondern im Orient,[1]) genauer in Babylon. Auf orientalischen Einfluß weisen auch die mystischen Zahlenreihen auf den Spruchbändern, welche die beiden Gestalten in den symmetrisch erhobenen Händen halten. Auf diese Zahlen beziehen sich die lateinischen Verse, die über der Gestalt des Lebens stehen. Sie fordern den Beschauer zu einem komplizierten Rechenexempel auf, von dessen Ergebnis schließlich sein Schicksal, d. h. Leben oder Tod abhängen soll.[2])

Völlig mit dieser Figur der Mors übereinstimmend ist die Personifikation des Todes in dem lateinischen Psalter des Britischen Museums, die wir wohl für eine Kopie der erstgenannten zu betrachten haben.

b) In menschlicher Gestalt.

In knapper, eindringlicher Form veranschaulicht den Triumph des Kreuzestodes Christi über den Tod und den Sieg des Lebens, d. h. des Lebens der Gnade und Seligkeit, eine Gegenüberstellung der Figuren des Lebens und des Todes zu beiden Seiten des Kreuzes.

Diese Art der Komposition finden wir am frühesten in dem Münchener Evangeliar der Uota, das aus dem ehemaligen Frauenstifte Niedermünster bei Regensburg stammt.[3]) Diese wertvolle Handschrift gehört allem Anscheine nach den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts und der damals in hoher Blüte stehenden Regensburger Miniatorenschule an. Sie enthält mehrere Miniaturen symbolisch didaktischen Charakters, u. a. die Darstellung des Opfertodes Christi als Sieg des Lebens über den Tod. In streng archaischem Typus ist der Kruzifixus gegeben: Ein hohes goldenes Kreuz, daran nicht hängend, sondern auf einem Fußbrette stehend

[1]) Die babylonische Mythologie kennt eine siebenköpfige große Schlange. Vgl. den siebenköpfigen Drachen in der Apok. Joh. 12, 3. In der gnostischen „Pistis Sophia“ wird eine siebenköpfige Schlange erwähnt in Gestalt eines Basilisken.

[2]) Die Verse lauten:

„Collige per numerum quicquid cupis esse probandum
Junge simul nomen feriam lunamque diei
Collectamque una summam par jura trigenos
Quodque super fuerit rotulus discernet uterque
Quos retinet vitae nec non et mortis imago
Si supra fuerit vivet morietur et infra.“

(Ohne Interpunktion niedergeschrieben).

[3]) Vgl. Verzeichnis b No. 1.

der Gekreuzigte als König durch Purpurmantel und Krone ausgezeichnet. Am Fuße des Kreuzes, wo sonst Maria und Johannes stehen, sind hier zu beiden Seiten ganz in der Art, wie bisweilen auch Kirche und Synagoge das Kreuz einrahmen, die Figuren des Lebens und des Todes, durch Beischriften als Vita und Mors bezeichnet, angeordnet. Rechts steht Vita reich gekleidet wie eine Königin und mit der Krone des Lebens geschmückt. Mit der Gebärde des altchristlichen Adoranten erhebt sie anbetend die Hände. Während das Leben den Blick siegreich und voller Dank zu dem Erlöser erhebt, sinkt links vom Kreuze schwer getroffen der Tod in sich zusammen. Mit struppigem Haare und der Kleidung des armen Mannes gibt ihn auch hier der Künstler. Seine Macht ist völlig gebrochen, denn er ist besiegt und tödlich verwundet. Im Halse steckt noch das Beil, mit dem er getroffen wurde. Seine eigenen Waffen sind zerbrochen, und die Spitze der zersplitterten Lanze wendet sich bei seinem Sturze gegen ihn selbst. Auch die Sichel in seiner Linken ist zerbrochen und wertlos. Und um den Besiegten völlig zu vernichten, schlängelt sich, dem Kreuzesstamme entwachsend, ein Drachenkopf gegen ihn, zum tödlichen Bisse bereit. Lateinische Beischriften erläutern den Sinn dieser Szene. Am Rande des länglichen Rundes, welches die Gruppe der beiden Figuren und den Fuß des Kreuzes umschließt, stehen auf der Seite des Todes die Worte: „Mors devicta peris, quia Christum vincere gestis“ und auf der Seite des Lebens: „Sperat post Dominum sanctorum vita per aevum“. Die Bedeutung des Drachenkopfes, der dem Kreuze entsprießt, verraten uns die Worte: „Crux est destructor mortis“. Das Leben aber ist die Frucht des Kreuzestodes Christi: „Crux est reparatio vitae“. So ist das Bild gleichsam eine Übersetzung der Ostersequenz in die Sprache des bildenden Künstlers. Die Kirche feierte den Sieg des Heilandes am Osterfeste mit den Worten:

„Mors et Vita duello conflixere mirando:
Dux vitae mortuus, regnat vivus“.

Ähnlich heißt es auch in einem deutschen Kirchenliede:

„Es war ein wunderlicher Krieg,
Den Tod und Leben rungen;
Das Leben das behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.“

In dieser Auffassung begegnet uns die Gestalt des Todes in der mittelalterlichen Kunst nicht wieder; denn die Statue im Kloster Saint-Georges in Bocherville bei Rouen ist zwar als Gegnerin der

Vita gedacht, da beide das Portal des Kapitelsaales schmückten. Aber diese Figur der Mors, deren Geschlecht übrigens kaum bestimmbar ist, war zugleich als Gegnerin des Menschen aufgefaßt, wie die Worte der aus ihrer linken Hand herabfallenden Bandrolle besagen: „Ego mor(s) hom(i)n(em) jogulo co(rripio)“ — „Ich packe den Menschen an der Gurgel“. Dazu stimmen auch die beiden langen Messer, die als Ornament in ihr Gewand eingeritzt sind. Das ist schon ein Übergang zu der Auffassung des späteren Mittelalters, wo der Tod nicht mehr der Besiegte ist, sondern selbst als Sieger und grausamer Vernichter auftritt. Nur ein einziger aber überaus wichtiger Zug veranlaßt mich, diese Todespersonifikation schon hier zu besprechen, das ist der Umstand, daß diese rätselhafte Todesfigur trotz ihrer furchtbaren Drohung im Begriffe steht, sich selbst mit einem großen Messer den Hals abzuschneiden. Dieser Zug paßt nicht zu dem Sieger, sondern eher zu dem unterworfenen Tode, der durch den Tod Christi sich selbst vernichtet hat.

Im 12. Jahrhundert wurden Vita und Mors in Hildesheim in einen größeren Bilderzyklus eingeordnet. Es handelt sich um den früheren Fußboden im Chore des Hildesheimer Domes.[1]) Es sei mir hier erlaubt, die Beschreibung Pipers zu zitieren, der die Fragmente des Fußbodenbelages im Jahre 1851 in der Laurentiuskapelle des Hildesheimer Domes unter Führung von Dr. Kratz besichtigte. Er sagt darüber in seiner Mythologie (Bd. II p. 700) Folgendes: „In der Mitte waren die Figuren von 14 Tugenden, zur Seite zwei alttestamentliche Szenen, von denen das Opfer Abrahams noch zu erkennen ist. Das Ganze war von einem breiten Bande umgeben, das sieben Medaillons enthielt: das eine, welches oben in der Mitte sich befand, zeigt die Dreieinigkeit als ein dreifaches Gesicht, in den anderen Medaillons folgten Vita und Mors als Gesichter und weiter die vier Elemente in männlicher Gestalt mit Ausnahme des Feuers, welches als Basilisk gebildet ist; Luft und Erde erscheinen als Brustbilder, jene blasen mit wehendem Haar, diese als Landmann, mit breitem Hut auf dem Kopf; das Wasser in ganzer Figur mit einem Vogelskopf mit Fisch und Dreizack in den Händen. Diese Malereien umfassen also die Bestandteile des natürlichen und sittlichen Lebens, bezogen auf die Schöpfung und Erlösung, welche

[1]) Vgl. Adolf Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim (1907), p. 80, Abb. 71.

durch das Bild der Dreieinigkeit und das Opfer Abrahams angedeutet zu sein scheinen."

Da der Tod auch auf einem der Fragmente inschriftlich als Mors bezeichnet ist, kann über die Deutung des häßlichen Kopfes, der mit derben, schwarz und rot ausgefüllten Umrißlinien in den Grund geritzt ist, kein Zweifel sein. In seiner übertriebenen Magerkeit mit der spitzen Nase und den hervortretenden Zähnen erinnert der Kopf an einen Totenschädel, doch darf man diese Züge wohl kaum allzu sehr betonen, da sie sämtlichen Köpfen des Bilderzyklus, besonders auch denen der Dreieinigkeit eigentümlich sein sollen. Die Einordnung dieser Bilder des Todes und des Lebens in einen Zyklus, der neben dem Bilde der Dreieinigkeit auch eine Darstellung von Abrahams Opfer enthielt, erlaubt es, auch diese Personifikation des Todes der Gruppe mit Darstellungen des von Christus besiegten Todes beizuzählen. Denn der Zusammenhang zwischen Erlösungswerk und Tod läßt sich ohne weiteres auf die Formel bringen: „Mors mortua tunc est, in ligno quando mortua fuit vita".

Gegenüberstellung von Mors und Vita.

a) In Gestalt des Teufels und Christi.

1. Oxford, Bodleyanische Bibl., Missale des Bischofs Leofric No. 579.

Heimat: England.
Zeit: 960—1050.
Abb.: Westwood, Pl. 33.
Lit.: Westwood, p. 99.
Waagen, Treasures of Art in Great-Britain (1854), p. 49–62.
Dobbert, Der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa, RKW IV (1881) p. 23, Anm. 24.
G. Voss, Die Darstellungen des Weltgerichts in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Beiträge zur Kunstgeschichte. Alte Folge, Heft 8 (E. A. Seemann, Leipzig 1884) p. 25.

2. London, Brit. Mus., Latein. Psalter (Cotton Tiberius C. VI). fol. 6r.

Heimat: England.
Zeit: 11. Jahrhundert.
Abb.: Müller und Mothes, Archäolog. Wörterbuch (1877), Fig. 1421.

Lit.: Dobbert, RKW IV (1881), p. 23, Anm. 24.
G. Voss, l. c. p. 25.
C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. (1866—79). Bd. IV, p. 642.

b) In menschlicher Gestalt.

1. München, Hof- und Staatsbibliothek, Evangeliar der Uota von Niedermünster. Cod. lat. 13601. Cim. 54.

Heimat: Frauenstift Niedermünster bei Regensburg. Regensburger Malerschule.
Zeit: um 1002.
Abb.: Ch. Cahier, Nouv. Mélanges d'archéologie, 3e série (1874), Taf. I.
Foerster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei (1835 ff.) Bd. II p. 208.
Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. VIII (1866), p. 347.
Photographie No. 1583 des K. B. Hofphotographen C. Teufel in München.
Lit.: Bulletin du comité de la langue . . . et des arts de la France, Bd. IV, p. 534 f.
KGChrK Bd. II, 1 (1900), p. 321.
Foerster, l. c. II, p. 208.
Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei (1890), p. 81.
Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes (1870), p. 208.
Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei (1879—87), Bd. I, p. 260.
P. J. Münz, Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, Bd. VIII (1866), p. 524.
Ch. Cahier, l. c. p. 15 ff.

2. Hildesheim, Dom (Laurentiuskapelle) Fragmente d. alten Gipsfußbodens aus d. Chore.

Zeit: Um 1150 (Unter Bischof Bruno 1153—1161).[1])
Abb.: MKCC, Neue Folge, Bd. X (Wien 1884), p. CXXXVI Fig. 1.[2])

[1]) Nach Woltmann-Woermann, Gesch. d. Mal. (1879—83) vom Jahre 1122.
[2]) Zeichnung von Dr. Kratz in der Beverin. Bibl. in Hildesheim.

Lit.: Frimmel, Beiträge zur Ikonogr. d. Todes in MKCC, Neue Folge Bd. X (Wien 1884).
Woltmann-Woermann, l. c. Bd. I, p. 290.
Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands (1862) Bd. I, p. 299.
Piper, Mythologie Bd. II, p. 700.
Schnaase, l. c. Bd. V, p. 560.
Adolf Zeller, l. c. p. 80.

3. Kloster Saint-Georges in Bocherville bei Rouen, Skulptur am Portal des Kapitelsaales.

Zeit: 12. Jahrh.
Abb.: bei Langlois, Essai súr les danses des Morts (Rouen 1851) Bd. I, p. 161.
Lit.: Langlois, l. c. p. 161.
Mâle, L'art relig. de la fin du moyen-âge (1908) p. 399 Anm. 2.
Darcel in AA XXVII, p. 397—99.

6. Ergebnis.

Wir haben gesehen, daß fast alle byzantinischen und frühmittelalterlichen Todesdarstellungen sich einer einzigen Gruppe einordnen ließen, der Gruppe des von Christus besiegten Todes. In diese Gruppe gehört auch indirekt die Darstellung des Todes in der Henochszene. Denn auch hier ist der Tod machtlos gegenüber der Sündlosigkeit eines Heiligen. Durch die Sünde ist der Tod in die Welt gekommen, durch die Sündlosigkeit wurde er vernichtet. Das ist der Grundgedanke fast aller Todesdarstellungen im ersten Jahrtausend nach Chr. Die Darstellung des Todes im Typus des jüdischen Todesengels weicht allerdings von dieser üblichen Auffassung ab. Doch handelt es sich hier um die Illustration einer alttestamentlichen Szene, wo eine Benützung der jüdischen Todespersonifikation berechtigt war.

Fragen wir uns nun, wie die Künstler im ersten Jahrtausend n. Chr. den Tod gebildet haben und welche Vorbilder der Antike sie benutzt haben, so kommen wir zu folgendem Resultat: Der Künstler erinnert sich der von der vorchristlichen Kultur geschaffenen Vorbilder nur insoweit er sie für seine Zwecke gebrauchen kann. Er verwendet einzelne Züge der antiken Todesvorstellungen oder anderer mythologischer Gebilde: So z. B. die körperliche Mißbildung als äußeres Zeichen der Verwandtschaft des

Todes mit dem Bösen, die dunkle Farbe zum Zeichen seiner Abstammung von Nacht und Finsternis und andere Einzelheiten. Im ganzen genommen aber hat für den christlichen Künstler des ersten Jahrtausends der Tod seine Schrecklichkeit verloren. Er war einst furchtbar, jetzt aber ist er ein erbärmlicher, machtloser Wicht und als solchen stellt man ihn im Bilde dar. Seiner Ohnmacht entspricht die krüppelhafte, fast lächerliche Gestalt, das ungepflegte Äußere und die Bettlerkleidung. Grausame Züge fehlen den Todesbildern dieser Zeit fast ganz, da der Christ den Tod nicht mehr fürchtete. Die trostlos realistischen Todesbetrachtungen wie die Literatur des Ostens sie seit Ephraem von Syrien aufzuweisen hatte, machten auf die bildliche Kunst noch keinen Eindruck. Höchstens wurde man durch seine dramatische Schilderung der Höllenfahrt Christi dazu angeregt, diese Szene möglichst lebendig zu gestalten. Noch standen die Künstler nicht genügend unter dem Einflusse des Mönchstums und der Askese, um die grauenhaften Visionen des Syrers von Tod und Totengebeinen bildlich darzustellen. Nicht aus Opposition gegen das Heidentum benützte man das Bild des Skelettes nicht mehr als Memento mori, sondern weil dieses Bild dem Christen nichts mehr zu sagen hatte. Durch Christi Opfertod waren Tod und Verwesung nur ein notwendiger Übergang zur Seligkeit. In größerer Herrlichkeit durfte der Christ einst wieder erstehen, warum sollte man da die vorübergehende Vernichtung fürchten und im Bilde festhalten? Das sind die Gründe, warum im ersten Jahrtausend nach Christ das Skelett in der christlichen Kunst weder als Memento mori noch als Bild des Todes einen Platz findet.

Nur ein einziges Mal wagte es die altchristliche Kunst, Leichen und Totengebeine darzustellen. Das war in der Szene der Vision des Hesekiel, über die der Prophet uns im 37. Kapitel berichtet. Hier gibt Gott dem Propheten den Befehl, die auf dem Felde zerstreut liegenden Totengebeine zu beleben. Hesekiel tut nach dem Befehle des Herrn, und die Knochen der Toten fügen sich wieder zusammen.[1])

[1]) Vgl. Hesekiel 37, 1—8: „Und des Herrn Hand kam über mich und führte mich hinaus im Geist des Herrn, stellte mich auf ein weit Feld, das voller Totenbeine lag. Und er führte mich allenthalben dadurch. Und siehe, des Gebeines lag sehr viel auf dem Feld; und siehe, sie waren sehr verdorben. Und er sprach zu mir: Du Menschenkind, meinst Du auch, daß diese Beine wieder lebendig werden? Und ich sprach: Herr, Herr, das weißt Du wohl. Und er sprach zu mir: Weissage von diesen Beinen und sprich zu ihnen: Ihr

Schon frühzeitig wurde diese Vision des Propheten künstlerisch dargestellt; denn man sah in ihr zweifellos einen Ausdruck der großen Auferstehungs-Hoffnungen, welche die christliche Welt erfüllten. Bezeichnend für diese Auffassung sind die Worte der Hl. Ambrosius[1]) und Tertullianus,[2]) die schon die Vision des Hesekiel als Hinweis auf die christliche Auferstehung deuteten.

In diesem Sinne wurde auch die Vision des Hesekiel in den Katakomben und besonders auf altchristlichen Sarkophagen gern dargestellt.

Vision des Hesekiel.[3])

Illustrationen zu Hesekiel 37, 1—8.

1. Rom, Lateranmuseum, No. 115. Relieffragment eines Sarkophages.

Lit.: Gar. V, Append. n. 29, p. 160.
Ficker, Bildwerke, No. 115, p. 57.

2. Rom, Lateranmuseum, No. 121. Fragment eines Sarkophagdeckels.

Heimat: Rom, Katakomben des Vatikan.
Abb.: Bosio, p. 95 (n. 1).
Aringhi, Tom. I, p. 327 (n. I); p. 326.
Bottari I, Tav. XXXVIII (n. 1); p. 157, 158.
Gar. V, Tav. 398, 3.
Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. (Nouv. éd. Paris 1877.)
KRE I, Fig. 158, p. 473.

verdorreten Beine, höret des Herrn Wort! So spricht der Herr, Herr von diesen Gebeinen: Siehe, ich will einen Odem in euch bringen, daß ihr sollt lebendig werden. Ich will euch Adern geben, und Fleisch lassen über euch wachsen, und mit Haut überziehen, und will euch Odem geben, daß ihr wieder lebendig werdet; und sollt erfahren, daß ich der Herr bin. Und ich weissagte, wie mir befohlen ward; und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, und siehe, es regete sich, und die Gebeine kamen wieder zusammen, ein jegliches zu seinem Gebein . . .“

[1]) Vgl. Ambrosius, Liber de fide resurrectionis II, 73. Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi opera omnia, Bd. IV (Paris 1836) p. 165: „Magna Domini gratia, quod futurae resurrectionis propheta testis adhibetur, ut nos quoque eam illius oculis videremus“.

[2]) Vgl. Tertullianus, De resurrectione Kap. 29—31. Qu. Sept. Flor. Tertulliani Opera. Ad optimorum librorum fidem expressa curante E. F. Leopold. Pars IV (1841), p. 124—127.

[3]) Vgl. KRE I, p. 472—473.
KGChrK I, p. 147.

Lit.: V. Schultze, Archäologische Studien (1880), p. 100.
KRE I, p. 472/73.
Ficker, Bildwerke, p. 65/66.

3. Rom, Lateranmuseum, No. 135. Sarkophag.
Heimat: Rom. Gefunden im Coemeterium des Callistus, nahe bei der Kirche S. Sebastiano, um 1650.
Zeit: Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.
Abb.: Aringhi II, p. 399; p. 398.
Bottari III, Tav. CLXXXXV (n. 1—3).
Gar. 318, 1—3.
Roller II, pl. LXXXI, 2; p. 258.
Parker, Phot. 2907.
Lit.: Roller II, p. 258—265.
Schultze, l. c., p. 100.
Ficker, Bildwerke, p. 77/78.

4. Rom, Lateranmuseum, No. 191. Sarkophagvorderwand.
Heimat: Wahrscheinlich Rom.
Zeit: Ende des 4. Jahrhunderts.
Abb.: Roller II, pl. LX, 2.
Gar., Tav. 312, 1.
Parker, Phot. 2912.
Lit.: Roller II, p. 67 f.
Ficker, Bildwerke, p. 149/150.

5. Rom, Lateranmuseum, No. 116. Sarkophag.
Heimat: Rom. Gefunden in den Domitilla-Katakomben.
Zeit: Ende des 4. Jahrhunderts.
Abb.: Gar. V, Tav. 376, 4.
Parker, Phot. 2904.
Rohault De Fleury, L'Evangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 Bde. (Tours 1874), I, pl. XLIV, 3, p. 179.
Lit.: Gar. V, p. 113.
Ficker, Bildwerke, No. 116, p. 57/58.

6. Rom, Lateranmuseum, No. 186. Sarkophagbildwand.
Heimat: Rom. Herkunft nicht bestimmbar.
Abb.: Bosio, p. 293.
Aringhi I, p. 621.
Bottari II, Tav. LXXXVIII.
Roller II, pl. LXXXII, 3.
Gar. 313, 4.
Parker, Phot. 2915.

Lit.: Bosio, p. 293.
Aringhi I, p. 620.
Bottabi, p. 99—101.
Roller, p. 274.
Ficker, p. 142—144.

7. Rom, Lateranmuseum, No. 180. Sarkophag.
Heimat: Rom. Nach Bosio gefunden in dem Coemeterium von S. Agnese.
Nach Ciacconio: „Sarcophagus Romae in S. Agnete suburbana insertus muro, ad templum Bacchi vulgo vocatum 1592.
Zeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.
Abb.: Ciacconio, Vat. 5409, f. 48 (n. 5). Getuschte Federzeichnung.
Handschrift des Claude Menestrier, im Besitze von G. B. de Rossi, f. 195. Getuschte Federzeichnung.
Bosio, p. 425.
Aringhi II, p. 161.
Bottari III, Tav. CXXXIV.
Roller II, pl. LX, 1.
Gar. 372, 2.
Parker, Phot. 2921.
RACh II, S., Bd. XII (1880), pl. XV n. 14.
Lit.: Gar., p. 108.
Aringhi II, p. 160.
Bottari III, p. 26—28.
Roller II, p. 67.
RACh II., S., Bd. XII (1880), p. 286—297.
Ficker, Bildwerke, S. 132/133.

8. Rom, Villa Ludovisi. Sarkophag.
Heimat: Rom?
Abb.: Gar. V, Tav. 361, 1.
V. Schultze, l. c., Fig. 20.
Lit.: V. Schultze, l. c., p. 99 f.

9. London, British Mus. Goldglasschüssel.
Gefunden in einer Aschenkiste auf dem Friedhof zu St. Ursula in Köln. Früher in Köln, Sammlung Herstadt.
Zeit: 4. Jahrhundert.

Abb.: Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande, Bd. 52, Taf. 5.
Gar. III, Tav. 169.
GKChrK I, p. 481, Fig. 357.

10. Paris, Bibl. nat., mss. gr. No. 510. Codex: Orationes des hl. Gregor von Nazianz.

Heimat: Makedonien.
Zeit: 867—886.[1])
Abb.: Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I (1879), p. 510.
KGChrK I, p. 573, Fig. 540.
Lit.: Woltmann-Woermann, l. c. p. 510.
KGChrK I, p. 571.

Auf zwei Sarkophagen des Lateranmuseums ist die Szene folgendermaßen gestaltet: Der Prophet, in römischer Gewandung, hat auf Befehl des Herrn gerade die Toten aufgefordert, sich zu erheben. Zwei nackte Männer stehen schon aufrecht aber noch wie unbelebt vor ihm. Ein Leichnam liegt am Boden, daneben liegen zwei Totenköpfe, der eine schon mit Fleisch bekleidet, der andere noch als Schädel gedacht, aber kaum als solcher dargestellt.

Hier hätte der Bildhauer Gelegenheit gehabt, die Gerippe der Toten in ihrer ganzen Gräßlichkeit ebenso realistisch wiederzugeben, wie Ephraem sie in seinen Gesängen und Predigten schilderte. Aber er vermeidet es mit Absicht. Die Toten zeigen Körper, die sich in nichts von denen der Lebenden unterscheiden. Nicht die Zerstörungsmacht des Todes, sondern das Bild der Auferstehung wollte der Künstler den Christen vor Augen stellen.

Ebenso frei von ekelerregenden Einzelheiten gibt ein byzantinischer Miniator in der zweiten Hälfte des IX. Jahrhunderts die Szene wieder.[2])

Die Stelle Ezechiel 37, 1—8 hat also wohl einen bedeutenden Anteil an der Bildung der kirchlichen Auferstehungsidee, für die Entwicklung der Todesideen ist sie fast ganz belanglos. Die Quelle der mittelalterlichen Todesideen liegt an ganz anderem Orte.

[1]) Auf einem d. Blätter ist Kaiser Basilius v. Makedonien († 886) mit der kaiserlichen Familie dargestellt.

[2]) Paris, Bibl. Nat. mss. gr. No. 510 fol. 438 r. Die Miniaturen sind ausgeführt unter der Regierung des Kaisers Basilius von Makedonien, da dieser mit seiner Familie auf einem der Blätter dargestellt ist. Basilius starb 886. Vgl. Henri Bordier, Descriptions des peintures et ornements (1883) p. 62f.

IV. Das byzantinische Mönchtum und seine Todesbetrachtungen.

Der Buddhismus hat uns gezeigt, daß das Mönchtum durchaus nicht eine nur im Christentume auftretende Erscheinung ist. Askese und Weltflucht übte auf die Völker des Orients von je her einen besonderen Reiz aus. In christlicher Zeit geht Ägypten mit dem Beispiel voran. Dort zogen sich bereits im 3. Jahrhundert Weltmüde in die Einsamkeit zurück. Im 4. Jahrhundert fanden wir in Syrien einen glühenden Prediger der Askese und Weltflucht in Ephraem von Syrien. Das 5. und 6. Jahrhundert erlebte die Blütezeit des orientalischen Mönchtums. Bald breitete sich das Mönchtum im ganzen christlichen Orient besonders in Griechenland aus. Im 9. Jahrhundert wuchs die Zahl der Klöster auf byzantinischem Gebiete ganz bedeutend. Dort stand das Mönchtum jetzt auf der Höhe seiner Macht. Askese und Weltverneinung wurde Mode, und die mönchische Literatur spielte eine bedeutende Rolle. Man verfaßte Schriften, in denen man überaus strenge und genaue Vorschriften über Leben und Pflichten der Mönche niederlegte, in denen aber andererseits auch Wert und Verdienste des Mönchtums gepriesen wurden im Gegensatz zu der Eitelkeit der Welt.

Eine solche Schrift hatte schon im 6. Jahrhundert ein Mönch Johannes, Abt des Klosters auf dem Berge Sinai, mit viel Gelehrsamkeit für die Mönche verfaßt.[1]) Seine berühmte Erbauungsschrift, die sog. „Klimax“ oder „Paradiesesleiter“ war sehr verbreitet. Die große Beliebtheit des Buches beweist die ansehnliche Zahl der noch davon existierenden Handschriften.[2]) Aus der betreffenden Reihe seien hier nur einige genannt.

[1]) Vgl. Oudinus (Cas. Oudini Commentarius de scriptoribus ecclesiae antiquis) Frankf. a/M. (1722), Bd. I, p. 1438. W. Hoffmanns bibl. Lexikon der ges. Lit. der Griechen, 27 (Lpz. 1839), p. 429f.

[2]) Vgl. Fabricius, Bibl. graeca (1705—1728), IX, p. 523.

Die Klimax oder Paradiesesleiter des Johannes Climacus.

1. Rom, Bibl. Vatic. Graec. n. 394.

Heimat: Byzantin. Kunstgebiet.[1])
Zeit: 11.—12. Jahrh. n. Chr.[2])
Abb.: a) Die Eremiten in ihrer Höhle — bei Venturi l. c. II, Fig. 343.
b) Die Trauerszene am Sterbebette, fol. 46 r — bei D'Agincourt, Tf. LII.
Lit.: Venturi l. c. II, p. 478 ff.
Kond. Hist. II, p. 130.
J. J. Tikkanen, Eine illustrierte Klimax-Hdschr. d. vatikan. Bibl. in Acta Societatis Fennicae Bd. XIX (1893), p. 5.

2. Sinaikloster, Climax-Codex No. 418.

Zeit: 12. Jahrh.
Lit.: vgl. oben.

Der Name „Paradiesesleiter" bezeichnet den Inhalt des Werkes, welches sich bemüht, den Leser auf einem langen, mühsamen Wege nach Besprechung der Tugenden und Laster durch mönchische Askese zum Paradiese zu führen.

Eine Handschrift, deren Inhalt so sehr den mönchischen Anschauungen entsprach, mußte natürlich die byzantinische Klosterkunst zur malerischen Ausschmückung auffordern. Überdies fand ein Künstler hierbei mancherlei neue reizvolle Aufgaben, die dem byzantinischen Geschmacke besonders entsprachen. Die Klimax des Abtes Johannes steckt voller Personifikationen abstrakter Begriffe. Da treten die fünf mönchischen Tugenden und die Laster als handelnde Personen auf. Und gerade die byzantinische Kunst versuchte sich gern auf dem Gebiete der Personifikation. Was sie hierin leistete, zeigen die Miniaturen der Klimaxhandschriften. Fast jedes dieser Bilder bringt neue, eigene Ideen. Der Miniator bricht mit der Überlieferung der Antike; er belauscht selbst das Leben und die menschlichen Gefühle.

[1]) Der Codex ist geschrieben von einem Mönche Konstantin, der sich am Ende des Buches nennt. Er enthält eine Widmung an die Metropole Moskau durch den Metropoliten Photius.

[2]) 11. Jahrhundert nach Tikkanen, l. c. p. 5. Höchstens 11. Jahrhundert nach Kondakoff, l. c. II, p. 130. 12. Jahrhundert nach Venturi, l. c., II, p. 485.

So sind z. B. seine Tugenden und Laster nicht nur als Personen, sondern als lebende und ihrem Charakter gemäß handelnde Menschen dargestellt. Wie in der indischen Literatur wandelt sich bei diesen Künstlern eine jede Idee mit Leichtigkeit in ein lebensvolles Bild um.

Die Idee der Weltflucht ist z. B. durch folgendes Bild anschaulich gemacht: Ein Mönch mit einem Sack auf dem Rücken folgt einer jungen Frau; aber er selbst wird verfolgt von dem Leben in Gestalt eines nackten Mannes, der auf Rädern dahinfährt. Reichtum und Schwelgerei erleiden sofort eine schreckliche Strafe: Ein reicher Mann gibt ein üppiges Mahl; aber während die Gäste noch an der gedeckten Tafel sitzen, rafft die Pest sie dahin. Ringsum ist die Erde mit Leichen bedeckt. Klingt das nicht wie die Beschreibung eines nordischen Totentanzbildes?

Wie eingehend diese Maler das Leben belauschten, zeigen uns am deutlichsten die Bilder aus dem Leben der Einsiedler. Da ist als Illustration der wahren Barmherzigkeit ein greiser Eremit dargestellt, der mit abgewandtem Gesicht den Armen seine Kleider gibt. Auf einem anderen Blatte sehen wir sechs Eremiten in ihrer Höhle. Auf dem nackten Boden sitzen sechs armselige Gestalten oder vielmehr sechs in Lumpen gehüllte Gerippe, die teils betend die Hände erheben, teils dumpf brütend vor sich hinstarren. Hier sind die Ausübung und die Folgen fanatischer Askese und Buße in solcher Lebenswahrheit und mit so krassem Realismus dargestellt, wie er der bildenden Kunst bisher völlig fremd war.

In der Literatur hatten wir diesen Realismus schon bei Ephraem von Syrien gefunden. Jetzt scheint die lebendige Kunst des Syrers auch auf den byzantinischen Geschmack eingewirkt zu haben, denn seit dem 11. Jahrhundert sehen wir seinen Einfluß in byzantinischen Darstellungen des Weltgerichtes. Noch andere Miniaturen der Klimaxhandschriften weisen auf Ephraems Einfluß. Da zeigt z. B. ein Bild das Begräbnis eines Eremiten. Starr und leblos liegt der Verstorbene auf der Bahre, beweint von seinen trauernden Gefährten. Dann wird der Tote fortgetragen, und dabei läßt der Maler den einen Arm der Leiche matt und leblos über die Schulter des Trägers herabfallen. Die Genossen winken dem Scheidenden nach zum letzten Gruße. Und wieder ein anderes Blatt zeigt uns einen Greis vor einem offenen Sarge mit vier Leichen. „Περί μνήμης θανάτου“ lautet die Überschrift des betreffenden Kapitels. Diese Szene erinnert uns an die gleichzeitig neu auftretende Legende von dem Eremiten Macarius und seinen

Gesprächen mit den Toten.[1]) Andererseits zeigt sie die auffallendste Verwandtschaft mit den Todesbetrachtungen der Inder und des Ephraem, die auch in der Legende vom Heil. Macarius wiederklingen. Wir brauchen nur die weiter oben von mir zitierten Gedichte: Das indische Gedicht „No distinctions in the grave" und den Gesang des Ephraem „Die Fürstengruft" zum Vergleiche heranzuziehen. Es ist dieselbe Stimmung hier wie dort.

Diese Mönche wußten genau, warum sie solche Szenen so realistisch darstellten. Der Tod hatte für sie hohe ethisch-asketische Bedeutung. Nichts war so sehr geeignet, dem Christen die Vergänglichkeit alles Irdischen vor Augen zu stellen und ihn vor der Hingabe an irdische Güter zu bewahren als die fromme Betrachtung des Todes. Das wußten im 14. Jahrhundert ebenso gut wie Ephraem und die Byzantiner die Franziskaner und besonders die Dominikaner; sie knüpften daher an diese asketisch-didaktische Richtung der byzantinischen Kunst wieder an, wie die Werke der Dominikanerkunst z. B. das Camposanto-Bild in Pisa uns zeigen. Auch dort sehen wir den Eremiten, der die Gräber betrachtet und die Kinder der Welt zur Umkehr ermahnt.[2])

In der byzantinischen Kunst und besonders in dieser stark realistischen Richtung, wie sie die Klimax-Handschriften vertreten, liegen die Quellen der abendländischen Todesdarstellungen in Mittelalter und Frührenaissance. Indirekt gehen also diese Todesvorstellungen auch auf Syrien und den Orient zurück.

Aus dem Orient stammt auch der späteste Typus der Todesdarstellung, den die byzantinische Kunst aufzuweisen hat: Die Darstellung des Todes als Einhorn.

Der Tod in Gestalt eines Einhorns.

Schon in frühbyzantinischer Zeit kam von Indien, wahrscheinlich durch Vermittlung der Perser, die Buddhalegende nach Griechenland. Dort wurde sie in ein christliches Gewand gekleidet, und es entstand daraus der viel gelesene und weit verbreitete Roman von Barlaam und Josaphat.[3]) In den Rahmen dieser Erzählung

[1]) Vgl. Jacobi a Voragine Legenda Aurea recensuit Th. Graesse (1846), p. 100, Kap. 18; vgl. dazu die Darstellung des Begräbnisses des Hl. Ephraem von Syrien auf einem Gemälde im Mus. Christ. des Vatikans. Abb.: D'Agincourt, Taf. 82.

[2]) Eine griechische Handschrift in Paris (Bibl. Nat., Mss. gr. No. 135) zeigt auf einer ganzen Reihe von Blättern Gerippedarstellungen.

[3]) Vgl. E. Cosquin, La légende des saints Barlaam et Josaphat, RQH Bd. 28 (1880), p. 579—600. Wiederholt in desselben Verfassers: Contes

verflocht man eine ganze Reihe indischer Parabeln und Legenden asketisch-didaktischen Charakters, die der byzantinischen Ideenwelt besonders entsprachen, so die Erzählung von dem Mann und seinen drei Freunden, von den Jahreskönigen, von den vier Kästchen u. a. m. Auch die Parabel vom Einhorn, das den Menschen verfolgt, gehörte zu diesen indischen Erzählungen.[1]) Der Inhalt dieser Parabel ist kurz zusammengefaßt folgender: Das Einhorn verfolgt den genußsüchtigen Menschen, welcher vor ihm zwar in den Wipfel eines Baumes flieht, aber über dem Genusse des daselbst gefundenen Honigs alle Furcht vor Tod und Hölle vergißt. In dieser Erzählung war das Einhorn, dieses fabelhafte, für überaus stark geltende Tier — im Indischen stand an seiner Stelle der Elefant, das Reittier des Mara — ein Bild des Todes, der den Menschen verfolgt und den dieser über den Freuden des Lebens vergißt.

Der Roman von Barlaam und Josaphat erfreute sich im Mittelalter allgemeiner Beliebtheit. Etwa um das Jahr 1000 entstand

populaires de Lorraine Bd. I (Paris 1887), Introd. p. 47—56. Max Müller, Selected essays Bd. I (1881), p. 533ff. M. Landau, Die Quellen des Dekameron, 2. Aufl. (Stuttg. 1884), p. 221—224. H. Zotenberg, Notice sur le livre de Barlaam et Josaphat, (Paris 1886) Not. et extr. 26, 1. Gaston Paris, Rev. Crit. (1886), p. 444—447. J. Halévy, Rev. de l'hist. des religions Bd. XV (1887), p. 94—107. Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung I^2 (1884), p. 120ff. und 373. R. Muther, Die deutsche Bücherillustration (München 1884) p. 11. Felix Liebrecht, Deutsche Übersetzung des griechischen Textes (Münster 1847), dazu Vorwort von Rud. v. Beckedorff. Fr. Hommel, Die älteste arabische Barlaamversion, Verhandl. d. siebent. internat. Orientalistenkongresses, Sem. Sekt. (Wien 1887), p. 115ff. Natan Weisslovitz, Prinz und Derwisch, ein indischer Roman von Fr. Hommel (München 1890). Max Müller, Selected essays, dtsch. Ausg. Bd. I, p. 185ff., Bd. III, p. 326ff. Urtext d. Lalita Vistara, eines der heiligen Bücher der Buddhisten. Jahrb. f. roman. u. engl. Lit. v. Ebert, Bd. II, p. 314ff. Dobbert, Über den Stil Nicc. Pisanos (1873) p. 86. Hettner, Ital. Studien (1879), p. 132.

[1]) Vgl. E. Kuhn, Der Mann im Brunnen, Festgruß an Otto v. Böthlingk (Stuttgart 1888) p. 68—76. Val. Schmidt, Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. XXVI (1824), p. 25 u. 45. Th. Grässe, Lehrb. einer allgemeinen Literärgeschichte (1844—50), Bd. II, 1, 351; II, 3, 460ff. John Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, aus d. Engl. übertragen von Fel. Liebrecht (Berl. 1851), p. 27ff; 46ff., Anm. 68 u. 69. Karl Goedeke, Everyman (Hannover 1865) p. 7ff. v. d. Hagen, Germania X, 56, Art. über Everyman. F. Liebrecht, Zur Volkskunde (Heilbronn 1879) p. 441—460 Em. Teza, Fonti del Barlaam e Giosafatte in den: Sacre rappresentazioni dei sec. 14, 15 e 16, racc. e ill. per cura di Alless. d'Ancona II (Florenz 1872), p. 146—162). Liebrecht, Literaturbl. f. germ. u. roman. Philologie (1884) p. 118.

die erste lateinische Übersetzung, von der nach Groeber[1]) alle abendländischen Bearbeitungen dieses Stoffes[2]) abhängig sind.

Die große Zahl der Übersetzungen beweist zur Genüge die Beliebtheit und weite Verbreitung der Schrift. Ebenso groß ist auch die Anzahl der bildlichen Darstellungen der Parabel vom Einhorn, von denen wir hier nur die wichtigsten nennen können.

Die Szene gehört zum alten Bestande der byzantinischen Kunst. In griechischen Psaltern wird sie gern als Illustration zu Psalm 143 (144). 4 verwendet: „Ist doch der Mensch gleich wie nichts; seine Zeit fährt dahin wie ein Schatten". Gewöhnlich geben ausführliche griechische Inschriften die Erklärung des Bildes.

Die engste Anlehnung an den Text der Legende zeigt die Miniatur auf fol. 231 r des griechischen Psalters No. 217, Bibl. Barberini, in Rom. Das Einhorn inschriftlich als „θάνατος" bezeichnet, das in Parma fehlt, verfolgt hier den Menschen, der sich auf einen Baum geflüchtet hat. An den Wurzeln dieses Baumes nagen zwei Mäuse, eine weiße Maus = der Tag — und eine schwarze Maus = die Nacht. Am Fuße des Baumes schauen aus einer Höhle Hades und ein Drache hervor.

Die Darstellung dieser Szene blieb, wie unser Verzeichnis zeigt, bis in das 15. Jahrhundert hinein beliebt.

Eine griechiche Handschrift des Romans von Barlaam und Josaphat,[3]) die dem 14. Jahrhundert angehört, bringt die Szene in einer Komposition, die in ihrer strengen Symmetrie mit den heraldisch zu beiden Seiten des Baumes angeordneten Tieren auch stilistisch auf die orientalische Heimat zurückweist. Der Symmetrie zu Liebe tritt hier außer dem Einhorn auch noch der Löwe auf; zwei Papageien sitzen im Wipfel des Baumes, zwei Straußen zu beiden Seiten und vier Drachen an seinem Fuße anstatt des sonst üblichen einen Höllendrachen. Die Vermehrung des Details macht

[1]) Gröber, Grundriß d. roman. Philologie, 1892 ff., II, 2 p. 63.

[2]) 11. Jahrh. arabische Übersetzung; um das Jahr 1000 früheste lateinische Übersetzung. 13. Jahrh. Vincent de Beauvais († um 1264) im Speculum historiale L. XV, Kap. X, 16. Jac. de Voragine (Bischof von Genua † 1298) in der Legenda aurea (erst später angefügt) 1. H. d. 13. Jahrh. Gui de Cambrai vgl. Barlaam und Josaphat, französisches Gedicht des 13. Jahrh. v. Gui de Cambrai, hrsg. v. H. Zotenberg und P. Meyer (Stuttg. 1864). 13. Jahrh. Rud. v. Ems, vgl. Barlaam und Josaphat v. Rud. v. Ems, hrsg. v. Fr. Pfeiffer (Lpz. 1843) 14. Jahrh. Provenz. Übersetzung; 1323 italien. Bearbeitg. 15. Jahrh. dramat. ital. Bearbeitg. v. Bern. Pulci, veröffentl. in Aless. D'Ancona, Sacre Rappresentazioni p. 141 ff.

[3]) Paris, Bibl. Nat., gr. 1128, fol. 68 r.

diese Szene undeutlich; das Einhorn hat nur noch kompositionelle Bedeutung; von seiner Gefährlichkeit, der es die Identifizierung mit dem Tode verdankte, merken wir kaum noch etwas.

Sehr ähnlich ist die Komposition in dem Münchener Psalter (Cod. slav. 4).

In Deutschland fand die Legende vom Einhorn besondere Verbreitung durch die sehr beliebte Bearbeitung des Romans von Rudolph v. Ems.

Von der Besprechung ihrer künstlerischen Darstellung durch die deutsche Kunst wollen wir aber vorläufig absehen, da diese zum Teil neue Züge bringt, welche der byzantinischen Kunst noch fremd waren.

Der Tod als Einhorn.

1. London, Brit. Mus., Psalter Cod. No. 20, Illustrat. zu Ps. 143 (144), 3—4.
   Heimat: Kloster auf d. Berge Athos.
   Zeit: 9.—10. Jahrhundert.
   Lit.: Kond. Hist. I, p. 185.
   Piper, Evangel. Kalender (1859) p. 36.
   Bousslajeff in Recueils de la Soc. de l'art russe, (1866) p. 80—83.

2. London, Brit. Mus., Griechischer Psalter. No. 19, 352, fol. 182 r. Illustrat. zu Ps. 143 (144) 3—4.
   Heimat: Kloster Studion in Konstantinopel.
   Zeit: 1066.
   Lit.: Piper im Evangel. Kalender (1866) p. 44.
   Piper, Verschollene und aufgefundene Denkmäler u. Handschr. in Theol. Stud. u. Krit. (1861) p. 478 ff.
   J. J. Tikkanen, Die Psalterillustrationen im Mittelalter (Helsingfors 1895).

3. Rom, Bibl. Barberini, Griechischer Psalter. No. 217, fol. 231 r.
   Heimat und Zeit vgl. oben.
   Lit.: Dobbert, Über den Stil Nicc. Pisano's (1873) p. 87.
   Dobbert, RKW IV, p. 22 Anm. 23.

4. Parma, Baptisterium, Tympanon des Südportals. Relief.
   Künstler: Benedetto Antelami.
   Zeit: 1196—1216.
   Abb.: Piper, Evangelischer Kalender (1866) p. 44.
   Lopez, Il battistero di Parma (1864), tav. IX.
   KGChrK II, 1, p. 409, Fig. 261.

Lit.: Piper, l. c.
Piper, Der Baum des Lebens (1863), p. 82.
Lopez, l. c. p. 199.
Odorici, Il battistero di Parma descritto da Lopez (Parma 1865).
Morrona, Pisa illustrata nelle arti del disegno, 3 Bde. (1812), Bd. II, 2 § 2, p. 31.
Caumont, Bulletin monumental, Bd. VII, p. 74.
v. Rumohr, Italienische Forschungen, Teil I (1827), p. 266.
Mémoires de la Société des Antiqu. de France (1855), p. 277 ff.
Unger, Göttinger gelehrte Anzeigen (1867), Stück 33, p. 1295 ff.
Schnaase, l. c. Bd. VII, 262.
Didron AA (1855), Bd. XV, p. 413 ff.
Springer, Ikonographische Studien, MKCC Bd. V (1860), p. 30 ff.
Meyer und Zotenberg, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 75 (1864), p. 318—326 und 329—362.
Lübke, Geschichte der Plastik (3. Aufl. 1880), p. 434.

5. Paris, Bibl. nat. Griech. Legende d. Barlaam d. Josaphat, Mss. gr. No. 1128, fol. 68 v.

Heimat: Byzantinisches Kunstgebiet.
Zeit: 14. Jahrhundert.
Kopie einer älteren Vorlage.[1])
Abb.: Bei Strzygowski, D. Miniat. d. Serb. Ps. in München in Denkschr. d. K. Akad. d. Wissensch. Philos.-hist. Cl. Bd. III (Wien 1896), p. 97, Abb. 36.

6. München, Hof- und Staatsbibliothek, Psalter Cod. slav. 4.

Heimat: Kloster Chilander, Berg Athos.[2])
Zeit: Anfang oder erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auf ein ähnl. Original zurückgehend wie No. 5.
Abb.: bei Strzygowski, Die Miniat. d. Serb. Ps., Tf. I.
Lit.: Strzygowski, l. c.

[1]) Nach Strzygowski, l. c. p. 115.
[2]) Nach Strzygowski.

7. Petersburg, Öffentl. Bibl. Slav. Psalter, fol. Sect. I No. 5 Min. zu Ps. 143 (144), 4.

Heimat: Kloster Uglitsch.
Zeit: 1485.
Abb.: Bei Buslajeff, Histor. Skizzen d. russ. Volks-Liter. u. Kunst (Petersb. 1861, russ.) Bd. II, p. 207.
Lit.: Buslajeff, l. c. p. 201 ff.
Piper, Evangelischer Kalender (1866), p. 45.

8. Kloster Lorch bei Schwäb. Gmünd.

Zeit: um 1450 (nicht mehr erhalten).
Lit.: Martin Crusius, Schwäb. Chronik, 3. Teil, 12. B., 35. Cap. (zum J. 1588).
W. Menzel, im Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit, Bd. VIII (1839), 279 f.
Lotz, Kunsttopographie Deutschlands Bd. II (1863), p. 253.
Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland (1815) Bd. I, p. 300.
Hernbach in Schorns Kunstbl. (1846), p. 94.

9. Spätgotische deutsche Leinenstickerei.

Zeit: Zweite Hälfte des 15. Jahrh.
Abb.: ZChK. Bd. IX, p. 290, Tf. IX.
Lit.: ebenda.

10. Belgrad, Bibliothek, Psalter.

Heimat: Ipek, Bischofssitz des Paisius (1627—1630).
Zeit: 1627—1630.
Abb.: bei Strzygowski, Die Miniat. d. Serb. Psalters No. 8 p. 12.
Lit.: Strzygowski, l. c.

Hiermit verlassen wir das byzantinische Gebiet. Die byzantinische Kunst hat in der Folge zu der Ausbildung und Vereinheitlichung der Personifikation des Todes nichts mehr beigetragen. Diese Aufgabe blieb der Kunst des Abendlandes überlassen.

Aber die byzantinische Kunst hat, wie wir sahen, unter starker Mitarbeit des Orients die Keime entwickelt, aus denen sich im 14. und 15. Jahrhundert die italienischen, französischen und deutschen Todesbilder in mannigfaltigster Fassung entwickeln sollten.

Lebenslauf.

Ich, Johanna Margarete Adele Reuter, wurde geboren am 9. Mai 1872 zu Essen a/R. als Tochter des damaligen Regierungsbaumeisters, jetzigen Geheimen Baurats a. D., Emil Reuter. Nach Besuch der Höheren Töchterschule zu Saarbrücken und Bromberg sowie des städtischen Lehrerinnenseminars zu Bromberg bestand ich dort im Frühjahr 1891 die Prüfung als Lehrerin für mittlere und höhere Mädchenschulen. Mehrjährige Vorbereitung in Halle a/S. ermöglichte mir später, am 11. Sept. 1906, die Ablegung der Reifeprüfung am humanistischen Gymnasium zu Torgau.

Hierauf widmete ich mich in Bonn, Berlin und Straßburg dem Studium der Kunstgeschichte, klassischen und christlichen Archäologie sowie der Philosophie. Meine Lehrer auf dem Gebiete der Kunstgeschichte und Archäologie waren in Bonn (1906/07) die Herren Professoren: Clemen, Firmenich-Richartz, Löschcke; in Berlin (1907/08): Frey, Kekule von Stradonitz, Preuner, Weißbach. Winnefeld, Wölfflin, Zimmermann und in Straßburg (1908—11) Dehio, Johannes Ficker, Hartmann, Polaczek, Winter. Durch Vorlesungen, Seminare und Studienreisen in Deutschland, Frankreich und Italien erhielt ich vielseitige und reiche Anregung.

Allen genannten Herren, besonders den Herren Professoren Dehio, Ficker und Winter spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus für Förderung und Rat. Besonders herzlichen Dank aber schulde ich meinem treuen Lehrer und Berater, Herrn Professor Dr. Ficker, der durch seine rege persönliche Teilnahme meine Arbeit auf das beste unterstützte.